

ELEMENTOS ESTRUTURANTES DA CONVERSAÇÃO EM A NOIVA DO DIABO DE DALTON TREVISAN¹

ELEMENTOS ESTRUCTURANTES DE LA CONVERSACIÓN EN A NOIVA DO DIABO DE DALTON TREVISAN

Wenceslau Otero Alonso Jr.¹

Resumo: Análise do conto a *Noiva do Diabo*, de Dalton Trevisan, baseado na concepção de que a obra de arte literária é um objeto criativo produzido com os elementos da estrutura da língua que o artista utiliza seletivamente para compor esteticamente seu texto, o que permite situá-lo em um campo estilístico definido, compreendendo, assim, a arte em geral, e a literatura em particular, como *criação e montagem*. Os elementos estruturais da língua utilizados na abordagem do conto derivam de algumas categorias estabelecidas pelos estudos linguísticos da Análise da Conversação que servem ao escritor como paradigma ao qual ele recorre, selecionando os elementos estruturais que considera pertinentes para montar sua obra artística, tornando-a assim diferente da obra científica.

Palavras-chave: Análise da Conversação. Estética da narrativa. O conto de Dalton Trevisan.

Resumen: Análisis del cuento de Dalton Trevisan, *La Novia del Diablo*, basado en la idea de que la obra de arte literaria es un objeto creativo producido con los elementos de la estructura de la lengua que el artista utiliza selectivamente para componer estéticamente su texto, lo que permite situar-lo en su campo estilístico, entendiendo, de este modo, por lo tanto, el arte en general y la literatura en particular, como creación y edición. Los elementos estructurales del lenguaje utilizados en el enfoque del cuento son derivados de algunas categorías establecidas por los estudios lingüísticos en la Análisis de la Conversación que sirven al escritor como un paradigma al que recurre para hacer la selección de los elementos estructurales que lo considera oportuno para llevar a cabo su trabajo artístico, haciendo-lo, por este modo, diferente de lo trabajo científico.

Palabras-clave: Análisis de la Conversación. Estética de la narrativa. El cuento de Dalton Trevisan.

Dalton Trevisan é por excelência um autor de narrativas curtas. Romances, como *A Polaquinha*, são excepcionalidade no conjunto de sua extensa produção, que é constituída sobretudo de contos. Ele nasceu em Curitiba, no ano de 1925, e iniciou suas atividades literárias em revistas, nos anos 40, publicando seu primeiro livro ficcional em 1959, *Novelas Nada Exemplares*, cujo título sugere desde aquele momento o seu interesse pelos “desvios” comportamentais da moral cristã ocidental, comumente associados à libido, naquele sentido mais específico de pulsão sexual inconsciente que está na base de

¹ Professor titular do Curso de Letras da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Doutorando do programa de pós-graduação do Departamento de Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: w.alonso.jr@hotmail.com

nossas atitudes sexuais, e remete também à Miguel de Cervantes, autor das *Novelas Exemplares*, publicadas no século XVII, ou mais especificamente à jocosidade, e às vezes, à ironia do autor espanhol que são outros traços evidentes na escrita literária do autor curitibano desde a sua primeira obra publicada em livro.

Como ampliação a essas referências iniciais que visam a dar uma breve, mas necessária, noção sobre o conjunto da obra de Dalton Trevisan, vale transcrever o que escreveu Leo Gibson Ribeiro (1979) na primeira orelha da edição de 1979, de *A Guerra Conjugal*, obra de que analisaremos um dos contos em neste artigo.

A grandeza de Dalton Trevisan está em dar à literatura urbana do Brasil talvez a mais insólita e pungente *Seleções do Kitsch* já reunida nas Américas. Dalton Trevisan coleciona os tabus e os ideais populares e traz para o leitor um álbum amarelecido, de fotografias cafonas e poses de cartão-postal colorido com purpurina. Quando um marido investe contra uma esposa que o trai diante de suas próprias fuças, o melodrama latino hesita entre o riso e a lágrima: “Investiu furioso, correu o amante, de joelho a mulher anunciou o fruto do ventre.” É toda uma subcultura de “Ceia Sagrada” de Leonardo da Vinci, de prata, entronizada sobre a mesa de jantar que brota dessa frase; é toda a iconografia católica de mau gosto, de Virgens desfalecidas diante do Anúncio feito pelo Anjo, reproduzidas em estampas de vintém que aflora na mente popular e que o autor com sabedoria e dosagem perfeitas recolhe e engasta na sua rede do cotidiano que roça sempre pelo metafísico. (TREVISAN, 1979)

É certo que o comentário dele está centrado mais em explicar certas relações do *conteúdo* da obra com a fonte de algumas de suas imagens, e que não utilizaremos esse modo de abordagem aqui, mas conhecê-lo ajuda-nos a entender a *temática* dos contos da obra como aspecto importante a delimitar para assim definir claramente o que não será objeto de nosso estudo e conseqüente visualizar melhor o método que elegemos para estudar a obra escolhida.

Por oposição, portanto, o texto de Leo Gibson Ribeiro nos será útil neste momento para informar que estudaremos os aspectos da obra relacionados ao uso língua, mais especificamente às frases da fala relativas à conversação, que articularemos ao campo de construção formal da obra.

O conto que será o objeto de nosso estudo intitula-se *A Noiva do Diabo*, constante da obra *A Guerra Conjugal*, dada ao público, em primeira edição, no ano de 1969. Esse livro possui trinta narrativas curtas e foi filmado por Joaquim Pedro de Andrade em 1975, com diálogos produzidos pelo próprio escritor.

O método de análise do conto, que será apresentado na sequência do texto, consiste no uso de alguns conceitos da Análise da Conversação, apresentados, na medida em que se fizerem necessários, com a finalidade de estabelecer que elementos do processo

interativo da conversação foram selecionados pelo escritor para organizar esteticamente a obra. Trata-se, por conseguinte, de testar o uso das categorias da A.C. no domínio da conversação registradas nas obras literárias.

Esse método é ainda recente nos estudos linguísticos e nasce de uma relação da Etnometodologia com algumas abordagens da Ciência da Linguagem que vinham se desenvolvendo no processo natural de expansão dos objetos de estudo dessa última. Fávero *et alii*: 2010, dizem sobre isso que:

A recepção da análise de conversação etnometodológica na Linguística foi promovida e facilitada especialmente por dois fatores: o próprio objeto de investigação e o momento dos estudos linguísticos na época de sua recepção. Em relação ao primeiro fator, embora Sacks afirme que sua investigação não é movida por razões linguísticas, deve-se admitir que ele e seus colegas constituem de alguma forma a “vertente linguística” da Etnometodologia (Coulon, 1995, p. 23; Kehtat-Orecchioni, 1990, p.197)

O que mais estimulou, no entanto, o acolhimento da análise da conversação etnometodológica na linguística foi o próprio cenário de interesses dos linguistas na época em que a *Conversation Analysis* tomou evidência. Estudos da língua falada já vinham se desenvolvendo desde a década de 1960 (Leska, Rupp e Zimmermann, todos de 1965). Sua ênfase recaía inicialmente, sobre a *gamática* da língua falada, mais especificamente sobre as questões de sua *sintaxe*. Prevalcia o interesse comparativo entre língua falada e língua escrita, em geral com o objetivo de buscar diferenças estatísticas de ocorrências e de distribuição de fenômenos sintáticos numa e noutra forma de manifestação linguística.

A partir da década de 1970, esses estudos da língua falada, agora com condições técnicas melhores de registro de falas e procedimentos de transcrição mais acurados, confluem com o desenvolvimento da pragmática e da Linguística Textual. (2010, p. 96-97)

KERBRAT-ORECCHIONI (2006), tratando do mesmo assunto, diz:

É no começo dos anos 70 que se assiste à emergência desse novo campo de pesquisa e que as conversações (e outras formas de interações verbais) tornam-se objeto de uma investigação sistemática. Não que elas tivessem sido, até então, totalmente negligenciadas: **da Renascença a nossos dias**, a literatura que trata da conversação é abundante, mas advém sobretudo de moralistas (mencionemos, por exemplo, Montaigne, La Bruyère ou La Rochefoucauld); **o ponto de vista é essencialmente ético e estético** e a perspectiva é normativa, dado que se trata antes de tudo, de inculcar as regras da “arte de bem conversar”. **Atualmente, ao contrário, a perspectiva se pretende científica, ou seja, puramente descritiva:** trata-se de ver, o mais objetivamente possível, a partir de *corpora* gravados e cuidadosamente transcritos, como são produzidos esses objetos particulares que são as conversações. (2006, p.16)

Como associaremos neste trabalho a Análise da Conversação à Estética, convém esclarecer que a palavra utilizada por nós tem sentido diferente daquele que apresenta no texto de Kerbrat-Orecchioni, de vez que não se refere a uma “arte de bem conversar”, nem apresenta em seu campo semântico o sentido de produzir conceitos “normativos”,

mas o de descrever os elementos da conversação que operam na construção do fenômeno estético, no sentido de efeito produzido pela harmonia criada com elementos que o artista seleciona de um dado paradigma para compor sua obra que, por isso mesmo, pertence a um gênero literário, gênero em que o discurso - sobretudo presente na formatação dos diálogos, que aqui mais nos interessam - é usado de modo diferente do que no científico.

A abordagem escolhida, portanto, tem relação direta com a forte presença da conversação nos contos, traço estilístico que os aproxima do texto teatral. Este é um fato constatável de modo imediato a uma primeira leitura da maioria deles, e tem motivado dramaturgos a se interessarem por transpô-los para o palco, como se pode verificar nessa passagem do artigo de CAMATI (2006).

A potencialidade cênica do universo ficcional da obra de Dalton Trevisan foi amplamente evidenciada e discutida pelos críticos, que apontaram o ritmo dinâmico e fortemente dramático da escrita, o humor sutil, mas corrosivo, as frases sarcásticas de alvo certo, o subtexto crítico, o erotismo flagrante, a palavra exata no momento certo, a famosa síntese e sua habilidade de extrair o máximo de emoção em um mínimo de palavras, tudo isso acompanhado por uma visão aguda das contradições humanas. As marcas inconfundíveis da sua obra são as elipses e os silêncios, que convidam o leitor a dar asas a sua imaginação. Mestre na arte da caracterização, Trevisan delinea com precisão suas personagens, que representam simultaneamente um desafio e um exercício extremamente rico e prazeroso para os atores. (2006, p.65)

O comentário que lemos é apenas um exemplo do muito que se tem escrito sobre o caráter *dramático* das composições narrativas do autor curitibano, mas esse aspecto *dramático*, esclareçamos, somente nos interessa, no conto que analisaremos, na medida em que ele se constrói basicamente pelo uso *dílogo* e de um breve *trílogo*, de vez que essa característica nos permitirá abordá-lo pela perspectiva da Análise da Conversação.

As denominações *dílogo* e *trílogo*, que estamos utilizando em nossa análise, por não ser habitual, merece um esclarecimento: ela segue a orientação de AQUINO e FÁVERO (2002, p.160), que explicam, concordando com Kerbrat-Orecchioni, preferi-las à denominação *diálogo*, de vez que *dia*, etimologicamente significa *através de*, diferentemente de *di*, que significa *dois*. A palavra *diálogo* será mantida nos textos transcritos de outros autores que o preferiram para referir-se ao assunto de que estamos tratando.

Em *A Noiva do Diabo* se inicia com uma conversa entre três interlocutores, e se encerra com dois, na última página da narrativa. Resumidamente seu *assunto* é o relato de duas mulheres, Maria e Eponina, referindo-se às brutalidades de um homem chamado João, feito para o Padrinho, em uma visita que lhe fazem. Maria é o interlocutor principal

(F1), e o que mais fala, D. Eponina (F3) é um interlocutor coadjuvante (sempre em reforço das falas de Maria, ou incentivando que ela fale) e o Padrinho, ou o Doutor (F2), o que menos fala e mais ouve, é o interlocutor preferencial de (F1) e (F3).

As poucas falas do Padrinho são: a que dirige a D. Eponina, em resposta a uma intervenção de Maria pedindo a mãe que se retire e vá esperá-la em casa: - *Passe bem, D. Eponina.* (1979, p.90), e as que dirige a Maria por três vezes: a primeira em registro indireto: - *O que o anjinho me disse, doutor?* (op. cit., p.89); a segunda em registro direto: - *Tudo, Maria. Quero toda nua.* (idem, p. 90), e a terceira, sintetizando um elogio que Maria faz a si mesma: *Maria, de todas a mais bonita.* (idem: p. 90).

Note-se ainda que em alguns momentos Maria e D. Eponina fazem citações a falas alheias dentro de suas falas, motivo pelo qual, estando ausentes os sujeitos das falas, não temos propriamente a configuração de um *polígolo*.

Essas citações, que são grafadas em itálico pelo autor, não serão objeto de análise em separado até porque servem apenas de exemplos para Maria e D. Eponina comprovarem quase sempre os defeitos de João, sendo, portanto, em um certo sentido, apenas aspectos das falas da mãe e da filha, não compondo nem o *dílogo*, nem o *trílogo*.

Dizemos *quase sempre* porque a fala do marido de D. Eponina, mesmo sendo única, não se enquadra no objetivo de descrever o mau comportamento de João: “- Saí de camisola, o meu homem bradou: *Olhe o roupão, velha louca.*” (1979, p.88).

Vejamos agora as citações que contém as falas da viúva, uma vizinha de Maria, e da filha de João e Maria, citadas pela própria Maria, e de João, citada por D. Eponina, respectivamente.

- (...) De olho preto expliquei o caso à dona Zezé, que é viúva. Daí ela comentou: *Eu já sabia, Maria. Desde o seu primeiro dia de noiva.* (idem:p.90)
- O que o aninho me disse, doutor? *O pai tirou sangue da mãe. E a mãe ficou morta.* (idem:p.89)
- Daí ela perdeu os sentidos, doutor. Um custo ara voltar. O que você fez para minha filha, assassino? *Não me conformo em apanhar de mulher* - foi o que respondeu. *Dei nela, e dei muito.* Agitado, andava pelo quarto: *Estou vendo meu avô... O avô está aí.* (idem: p.89)

Façamos agora uma breve apresentação sobre o *dílogo* (diálogo) em sua relação com as obras literárias.

CUNHA (1976), resumindo as considerações de STEIGER (1995), sobre os gêneros literários em que são reapresentas a classificação platônico-aristotélica das obras literárias, considera o *diálogo*, e mesmo o *monólogo*, um dos *fenômenos estilísticos* caracterizadores das obras do *ramo da dramática*, – STEIGER (op. cit.) prefere a palavra

ramo à gênero – responsável, na ausência do narrador, - que o discurso direto proferido pela personagem substitui, - pelo desenrolar da ação.

A presença do *narrador* como Aristóteles demonstrou na *Poética*, define a obra como *épica*. Disso deriva que a base da *dramática* é o *dílogo* – e seus derivados na estrutura de uma conversação - e a base da *épica* é a *narração*.

Nas palavras de CUNHA (1976):

O diálogo é a forma natural de as personagens desenvolverem a ação emancipada do narrador. O monólogo não chega a contradizer a situação dialógica, por constituir recurso para a personagem expressar os próprios pensamentos, indispensáveis ao decurso da trama. (1976, p.119)

Se assim entendermos a diferença entre a *épica* e a *dramática*, poderemos dizer que nas narrativas de Trevisan se identifica um *fenômeno estilístico* – o *dílogo* -derivado do *ramo da dramática*, na construção de um tipo de obra que tradicionalmente esteve sempre associada ao gênero em que ocorre a presença do *narrador* e, portanto, ligada ao ramo da *épica*. Não é a todo conto, por conseguinte, que se pode aplicar pertinentemente o método da Análise da Conversação, sendo ele, todavia, extremamente adequado à grande parte das narrativas escritas por Dalton Trevisan.

Vale ressaltar que em todo o conto *A noiva do Diabo* ocorre apenas uma frase que indica a presença do narrador, a saber, aquela em que D. Eponina aparteia Maria, apropriando-se da conclusão do seu *turno* de fala que, pelo contexto, deveria ter como interlocutor o padrinho, a quem caberia o *turno* seguinte. Sabemos que a fala posterior é de Maria, pela razão de que seu conteúdo não se aplica nem ao padrinho, nem a D. Eponina. Desse momento para frente o narrador desaparecerá da história.

- Cansei de manter as aparências, padrinho. Agora eu conto. Há cinco anos sofrendo. Não Acho mais graça no João.
 - Quis matar a Maria – *aparteou a velha Eponina*. (grifo meu)
 - Todo mundo gosta de mim. O padrinho achou uma pena eu ter casado. (op.cit., p.87)

O aspecto *dramático* que aqui será abordado quanto ao uso do *dílogo* e do *trílogo*, insistamos, é deveras um dado importante no processo de criação artística do autor curitibano, todavia, apesar do muito que já se disse sobre ela, algo novo poderá ser acrescentado a isso se lançarmos mão de alguns conceitos da Análise da Conversação para tanto.

Expliquemos agora em que consiste o caráter *estético*, ou se quisermos, *literário*, do uso do *dílogo* e do *trílogo*. A noção de que em um conto estamos diante de *dílogos* e *trílogos* mais *recriados* – recriar é a palavra chave nesse caso - do que cientificamente descritos, encontra-se bem explicada na síntese que SÁ (1997) faz das ideias de TANNEN (apud SÁ) e reforça a possibilidade do uso da Análise da Conversação como instrumento para estudar o texto artístico.

Mesmo não concordando com as conclusões de TANNEN (op.cit.), endossadas por SÁ (idem), que estabelece uma equivalência desproporcional entre o diálogo do *discurso reportado* das narrativas pessoais gravadas e transcritas e aquelas da obra ficcional, como a análise do conto de Trevisan irá demonstrar, vale a pena, até por isso, transcrever o trecho em que se trata do assunto.

Tannen (1989:101) endossa a concepção de Bakhtin, segundo a qual haveria uma inter-relação dinâmica entre o contexto de fala reportado e o contexto reportante, mas afirma, diferentemente de Bakhtin, que o significado da fala reportada é “inevitavelmente” modificado pelo contexto em que as palavras são citadas. Para a autora não se pode falar as palavras de outrem e querer que estas continuem a ser as palavras de outrem. Em vez disso, as palavras atribuídas a outrem deixam de lhe pertencer, apropriadas que foram pelo falante que as está repetindo. Opondo-se á concepção de discurso reportado como reprodução literal da fala de outrem, afirma Tannen (1989:109) que “quando um falante representa um enunciado como as palavras de outrem, o que resulta não é mais passível de descrição como “discurso reportado”. É antes um diálogo “construído”. Isso não significa, adverte a autora, que as palavras não tenham sido realmente proferidas, ou se não o foram, que o reportante esteja mentindo ou sua força são fundamentalmente transformados”. Em suma a mudança de contexto de um enunciado acarreta a mudança de sua significação. Diz a autora (1989:101) que “enunciar um diálogo na conversação é um ato tão criativo quanto o é a criação de um diálogo na ficção ou no drama.”

Valendo-se da imagem do teatro, observa Tannen (1989:133) que o diálogo construído “transforma a história em drama e os ouvintes em numa plateia que deve interpretar o drama. Essa participação ativa na criação de sentido contribui para promover o envolvimento.” (1997, p.74)

Nossa discordância reside em entendermos que somente à fala produzida pelo autor de ficção, mesmo sendo também ela uma *fala reportada*, deve-se a aplicar o conceito de “criação”, o que será demonstrado durante a análise, quando se entenderá que não somente as frases das personagens, mas também alguns outros dados estruturais da conversação extrapolam o seu sentido e emprego usuais para compor aquele tipo de totalidade criativa que designamos unidade da *obra esteticamente construída*.

O registro da fala captada e transcrita pelo cientista da linguagem não visa construir uma *obra*, mas um *corpus* o mais aproximado possível da realidade que permita a aplicação, ou a demonstração de uma teoria. Decorre daí que tudo aquilo que está referido

ao *discurso reportado* na concepção de TANNEM (1989, apud SÁ), nos parece, se não totalmente, pelo menos em sua maior parte, ser muito mais apropriado aplicar-se ao texto ficcional do que ao texto de uma transcrição visando a uma posterior investigação pelo método da Análise Conversacional.

Esse entendimento de que *criatividade*, no sentido de compor um *opus*, e do *opus* como uma organização pessoal, intencionalmente íntegra e harmônica, pode ser encontrado na maioria das obras de Teoria da Literatura e nos comentários de artistas de variadas épocas, como se verá a seguir pela leitura de um excerto do cineasta Serguei Eisenstein, escolhido entre inúmeros autores pelo fato de produzir uma arte, o cinema, bastante relacionada com a conversação, desde que o som passou a ser utilizado na estruturação da obra cinematográfica.

Interessa-nos em seu texto a noção de montagem, se bem que a entendamos como um processo pertinente a todo e qualquer processo artístico.

A questão é – o que pode ser feito no cinema, o que só pode ser criado com os meios do cinema.

Aquilo que ele possui de específico, de único, aquilo que somente o cinema seria capaz de construir, de criar.

(...)

A *montagem* – grifo meu - nada mais é do que a marca, mais ou menos perfeita, da marcha real de uma percepção de um acontecimento reconstituído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade de artista. (1990 , p.11)

EISENSTEIN (2008, p.39) ao referir-se à montagem do filme, do modo que o faz, considera-a o procedimento em que o cineasta opera como um criador de obra de arte porque é nesse instante em que ele elabora, com a intervenção dos elementos de sua subjetividade, um objeto novo, e não algo imitado da realidade, ou mera reprodução dela, o que aliás é ponto pacífico entre aqueles que se dedicam ao estudo da obra artística.

A razão de Eisenstein pensar assim é que no instante da montagem o cineasta decide a ordem sequencial das cenas que filmou, seu tempo de duração, etc., dando-lhes uma finalidade no conjunto da obra que não se reduz apenas ao desejo de contar verossimilmente fatos, mas a imprimir-lhes ritmo e recriá-los pelo uso de recursos outros, como a música, quando se trata do cinema sonoro, pretendendo, sobretudo, com isso, fazer um objeto harmonioso e íntegro que encante, que envolva quem dele usufrui, produzindo o que em Filosofia da Arte convencionou-se denominar de *efeito estético*.

É importante frisar ainda que Eisenstein entende ser o trabalho do artista lidar com a *forma da obra*, e não com o *conteúdo*, ou os dados da realidade que reutiliza na obra, e que essa forma tem relação direta com a linguagem utilizada pela arte com que trabalha:

o cineasta com as imagens registradas na película; o escritor com as imagens registradas pela língua, e é justamente isso que dá à Análise da Conversação um estatuto privilegiado para abordar as questões estético - estilísticas no âmbito da Literatura, de vez que a *conversação* é elemento fundamental da forma de alguns tipos de textos literários.

O contista, então, nesse aspecto, e especificamente, em nosso caso, Dalton Trevisan, assemelha-se ao cineasta porque ao transferir uma realidade alterada para o interior da obra, pretende o que qualquer artista, enquanto artista, busca: criar um objeto original pela seleção e reordenação do material com que trabalha no instante em que produz sua obra de arte. Entenda-se por material aqui os elementos que a língua põe a sua disposição.

Ora, se Dalton Trevisan enfatiza, dentre os diversos recursos narrativos, justamente aqueles relativos à conversação, fica evidente que a Análise da Conversação tem muito a contribuir para descrição de seu processo criador.

Como estamos falando em seleção e montagem, considerando-as elementos estruturantes da obra de arte, que em nosso caso é o conto *A Noiva do Diabo*, convém especificar o *paradigma* que serve de base a essa seleção e posterior montagem. A resposta para tanto é, a essa altura da análise, evidente, o *paradigma* de Dalton Trevisan para estruturar sua obra como uma conversação é aquele existente na *comunicação oral face a face* entre Maria, seu padrinho e D. Eponina (sua mãe) pertencendo àquele tipo de interação verbal prototípico que convencionalmente, segundo KERBRAT-ORECCHIONI (2014) chamamos também *conversação*.

A noção de arte literária aqui utilizada, que é evidentemente uma dentre as possíveis de serem formuladas, tem seu fundamento na Linguística, especialmente na concepção de JAKOBSON (1995) que considera ser a função estética, ou artística da linguagem, a projeção do eixo do *paradigma* sobre o eixo do *sintagma*. O aspecto artístico do texto se evidencia quando, pelas escolhas do autor, podemos perceber essa projeção.

Se nos concentramos na descrição do caráter conversacional de *A Noiva do Diabo*, poderemos concebê-lo como um tipo de enunciação que “representa para o indivíduo desde seu nascimento, a experiência linguística por excelência: a **comunicação oral face a face**, na qual pelo menos dois falantes (que chamarei de F1 e F2) se exprimem, cada qual em seu turno.” (op. cit., p.8).

Essa concentração, veremos na sequência da análise, será fundamental para melhor expor o caráter e estético, ou literário, ou ficcional da obra, de vez que se não entendermos as (...) *regras que sustentam o funcionamento das trocas comunicativas* (...) (idem, p.15)

na conversação cotidiana, não saberemos de qual todo, ou realidade formal, ou paradigma, o autor partiu para fazer sua seleção e recriação que, em última análise possui, na elaboração de uma obra de arte, repita-se, uma finalidade estética.

A estrutura da conversação a que nos referimos, ou sua *partitura invisível* (idem p.15), aqui considerada também o *quadro formal*, ou *paradigmático* que o autor utiliza para fazer sua seleção, já está suficientemente estudada para nos permitir uma abordagem do *dílogo* e do *trílogo* em obras literárias desde que partamos, insista-se, daquele princípio que entende a realização da obra como um mecanismo de montagem, isto é, de seleção de elementos de um paradigma e sua ordenação posterior com finalidades estéticas.

Dessa noção de seletividade, deve-se enfatizar, decorre que os conceitos atualmente estabelecidos pela Análise da Conversação, derivados da descrição de tal estrutura, nunca serão utilizados integralmente na análise de uma obra, uma vez que o material selecionado pelo contista, é que determinará quais deles serão pertinentes à abordagem

Começamos o procedimento analítico valendo-nos da noção *contexto* segundo a concebe a Análise da Conversação.

Segundo KERBRAT-ORECCHIONI (2006), devemos entender o *contexto* como um conjunto variado de elementos que atua sobre o texto de uma forma ampla e é fundamental para estabelecer o sentido da interação verbal examinada. Em suas próprias palavras:

A linguística moderna em seu conjunto, seja ela estrutural ou gerativa, edificou-se a partir da ideia de que era possível e até mesmo necessário descrever as frases independentemente de seu contexto de atualização. Para o enfoque interacionista, ao contrário, o objeto de investigação não são frases abstratas, **mas discursos atualizados em situações de comunicação concretas.** (idem, p.25)

Ao abordar os elementos contextuais denominados *quadro espacial* e *quadro temporal* para alcançar esse sentido, verificaremos que nos faltam referências, quer diretas, quer indiretas, sobre eles, em *A Noiva do Diabo*. Por outras palavras, o contista deliberadamente os omite e disso decorre, em parte, o *caráter elíptico* do estilo de Dalton Trevisan, que tantos comentaristas registram, e em parte é construído com o auxílio da omissão desse elemento contextual.

Registre-se desde agora, no que concerne a esse pormenor, a diferença entre o *discurso científico* dos diversos gêneros das transcrições da conversação natural, que

exigem referência ao contexto espacial e temporal, e o *discurso literário*, que pode sugerir-lo, ou mesmo omiti-lo.

Não é possível localizar em nenhuma frase do conto em questão algo que nos remeta a tal aspecto do contexto, mas é justamente isso que permite afirmar ser a conversa descrita na obra produto de uma criação e não de uma imitação. A *elipse* no escritor curitibano depende assim de razões muito mais associáveis à finalidade estético-estilística de seu *discurso reportado*.

O sentido que o autor pretende construir com isso, portanto, prescinde, se não totalmente, pelo menos em certa medida, dos dados do quadro *espacial e temporal*. Essa omissão, produto de um elemento que ele descartou do paradigma conversacional, permite situar o conto em uma esfera estilística *modernista* e não em estilos de outras épocas literárias, constituindo-se assim recurso formal da estética de um período preciso. Dito de outro modo, a *elipse* nos fornece um sentido, só que esse sentido nada tem a ver com aspectos do *conteúdo*, ele parece ser, neste caso, mais estritamente estético-estilístico.

No máximo poderemos deduzir de um momento da conversação é que Maria e D. Eponina estão na casa do Padrinho, possivelmente na sala de visitas. O trecho selecionado a seguir, em que Maria vale-se do ajunto adverbial *lá em casa*, comprova isso: - *Mãe, por favor. Quer esperar lá em casa? Uma palavra ao meu padrinho. / - Passe bem dona Eponina.* (p.90)

O momento temporal da ocorrência é impossível precisar. No máximo poderemos supor que os fatos se passem em horário matutino ou vespertino, em fim de tarde e começo de noite, talvez, pois que comumente não se fazem visitas pala madrugada, e as visitas noturnas, posteriores às 19 horas, não estão em nossas tradições.

Note-se que Dalton Trevisan ao produzir esse tipo de sentido extraconversacional, obteve-o em parte eliminando a figura do narrador o que, entretanto, permitiu-lhe o nível de interação conversacional atingido. As indicações espaciais e temporais em um *conto* comumente são de responsabilidade do narrador, como esclarece SÁ (1997), a decisão do autor é, por conseguinte, de caráter estilístico.

(...) ao construir um texto narrativo, por exemplo, o enunciador, além de fornecer as indicações que visam guiar a compreensão do ouvinte, pode também pretender (e as mais das vezes pretende) atuar sobre ele (o ouvinte), no sentido de comovê-lo, persuadi-lo, dissuadi-lo ou diverti-lo. (1997, p.63)

No conto estudado, o assunto da conversa, como se sabe, é o atual estágio das relações amorosas entre João e Maria. Ela e a mãe queixam-se de João ao padrinho.

Vejamos como isso é tratado no conto considerando o conceito de *turnos*, isto é, dos momentos que cabem, por uma necessidade inerente à conversação, a cada interlocutor, tornar-se o emissor no contexto da conversa, enquanto o outro converte-se em ouvinte.

Na sequência dos *turnos*, constantemente a mãe interfere na fala de Maria sendo sempre imediatamente contestada. Exemplifiquemos como isso se dá para depois inferirmos o seu sentido que, como se verá, não depende exclusivamente das palavras, mas, sobretudo, de como o elemento paradigmático *turno* foi utilizado para compor a personagem.

- Cansei de manter as aparências, padrinho. Agora eu conto. Há cinco anos sofrendo. Não Acho mais graça no João.
- Quis matar a Maria – aparteu a velha Eponina.
- Todo mundo gosta de mim. O padrinho achou uma pena eu ter casado.
- Ele passou duas noites fora de casa, não foi, Maria?
- Deixe que eu conto, mãe. Não posso continuar assim. Sabe o padrinho o que é cidade pequena. Mulher esquecida pelo marido é tentada em cada esquina.
- Até o seu padrinho não sai da nossa rua – foi o que ele disse.
- Mãe, por favor.
- Quase afogou a Maria na banheira.
- Por força quer me ver nua. Fui educada em colégio de freira, até no banho não tirava a camisola.
- Com sessenta anos, o meu velho nunca me viu sem roupa.
- A primeira vez que me bateu, grávida de quatro meses. Segunda vez para não morrer eu o arranhei...
- Tem a marca no rosto até hoje.
- Também a senhora, puxa! ...(pp.87- 88)

Se bem observarmos, notaremos que, com esse uso dos *turnos*, Dalton Trevisan consegue imprimir à presença da mãe um sentido que poderia ser assim resumido: ela é um estorvo no quadro geral da conversação. Mais uma vez com isso se comprova os componentes da estrutura interativa conversacional ultrapassam, na obra de arte, o seu sentido mais estritamente ligado às interações cotidianas naturais presentes nos seus mais diversos gêneros, passando a desempenhar um papel criado pela artista, cujo mecanismo de realização podemos entender melhor com o auxílio das categorias da Análise da Conversação.

Ao obter a caracterização da personagem por esse recurso, que não é tão comum na produção literária anterior ao modernismo, o contista insere-se novamente em um conjunto estilístico diverso daquele dos séculos anteriores ao XX. Certamente, os estudiosos da obra de Dalton Trevisan já haviam percebido isso e até explicado o caráter inconveniente de D. Eponina com aportes outros, mas os elementos do paradigma descoberto e explicado pela da Análise Conversacional sem dúvida nos ajudam a ampliar esse entendimento, situando melhor o autor em seu universo estético-estilístico.

Sabemos que os *turnos*, dos quais D. Eponina se apropria, são dirigidos ao padrinho pela reação constantemente contestatória de Maria às intervenções de sua mãe e pela referência insistente à palavra “padrinho” em seus turnos de fala.

Essa referência é o tipo de mecanismo em que F1 (Maria, em nosso caso) seleciona F2 (o padrinho, em nosso caso) por um dado do *conteúdo das sentenças* (2006). Trata-se aqui, entretanto, de um dado discreto. Não há *indicadores* (op,cit.) mais precisos, como o procedimento verbal da *nominação explícita*, (idem) nem indicadores *não verbais*, (idem) como (...) *a orientação do corpo e direção do olhar* (com o que) *o participante* (F2) *sobre o qual se fixa, no fim do turno, o olhar de F1, se torna, por meio exatamente desse gesto, seu sucessor privilegiado*. (idem). A descrição desses *indicadores de sucessão de turno* (idem) mais precisos competiria ao narrador, omitidos pelo contista - por motivos estético-estilísticos, como já explicamos - o conto sem ele ganha um ritmo dramático mais envolvente.

Não há, na conversa registrada por Dalton Trevisan, uma *sincronização interacional* nos moldes das conversações naturais e, entretanto, não se pode negar que a conversa é sincronizada em um outro sentido. Esse outro tipo de sincronização que existe nela é obtido por meio de um processo seletivo de elementos da estrutura conversacional que o autor opera em função dos resultados estilísticos que pretende, e a regularidade com que o faz é tão matemática, ou precisa, que logo compreendemos estar lendo um gênero de texto que não pode ser mesmo um discurso reportado científico, mas ficcional, de vez que essa regularidade cria o efeito estético derivado de nossa percepção da integridade, da totalidade, da harmonia, inexistente nos textos derivados de transcrições de conversação face a face naturais.

Há outra peculiaridade nessa *conversação*, relacionada aos *turnos*, que melhor entenderemos se antes lermos esse excerto de KERBRAT-ORECCHIONI (idem):

Para que haja diálogo, é preciso que sejam postos em presença ao menos dois interlocutores que falem ‘alternadamente’. Num primeiro nível de análise, toda interação verbal se apresenta como sucessão de ‘turnos de fala’, ou seja, os participantes são submetidos a um sistema de direitos e de deveres tais como;

- o ‘falante de turno’ (L1:*currente speaker*) tem o direito de manter a fala por certo tempo, mas também o dever de cedê-la num dado momento;
- seu ‘sucessor’ potencial (L2:*next sepeaker*) tem o dever de deixar F1 falar e de ouvi-lo enquanto ele fala; o sucessor potencial também tem o direito de reivindicar o turno de fala ao final de certo tempo e o dever de tomá-la quando ela lhe é cedida.

A Atividade dialogal tem por fundamento o **princípio da alternância**, que os pesquisadores em análise conversacional resumem pela fórmula *ababa* ... (2006, p.44)

Por se tratar de um *trílogo* em que o *next speaker* (o padrinho) tem sempre o seu possível turno tomado por F3 (D. Eponina), a qual apenas acrescenta dados de reforço aos defeitos de João (ausente na conversação) enunciados por Maria, a *current speaker*, e como o padrinho apenas *ouve*, falando somente por quatro vezes, sendo que três delas ao final do conto, a conversação fica muito truncada e quase se reduz a um monólogo, acima de tudo de Maria e, apenas secundariamente, de D. Eponina.

Não temos a sensação, portanto, de que mãe e filha conversem. O que temos como resultante da fala alternada das duas mulheres é unicamente um quadro negativo da figura de João dirigida ao Padrinho. Elas dizem a mesma coisa. A fala da mãe reforça a da filha, mesmo quando uma corrige a informação da outra. O que temos, enfim, é uma alternância não polêmica e uma constante apropriação indevida dos turnos de fala, se excetuarmos aquelas quatro, pronunciadas pelo padrinho, das quais três delas ocorrem rigorosamente ao final do texto, em resposta aos apelos interlocutórios claros ou subentendidos que Maria lhe dirige, encerrando o conto no formato do *dílogo*.

Os turnos finais em *dílogo*, como veremos, são muito importantes porque contém explicitamente o *objetivo* da conversação, que demonstraremos a seguir, eles desempenham um papel nitidamente estilístico, de vez que foram construídos para provocar, no desfecho, da narrativa, uma *surpresa*, elemento comum ao gênero dos contos: conforme se verá, o *padrinho* não era um *padrinho*.

Do ponto de vista da categoria dos *turnos* estamos, portanto, diante de uma interação conversacional pouco comum que, - pela recorrência ao modo como se dá a troca dos participantes e a função de suas falas, especialmente as três falas finais do padrinho, o *next speaker* – sugere muito mais uma interação *criada* do que simplesmente *registrada* a partir de uma situação normal de *comunicação face a face*, reforçando a ideia de que não estamos lidando com um *corpus* registrado para posterior análise científica, mas, sim, com uma construção dialogal típica da obra de arte que composta por um mecanismo de seleção no qual o escritor optou por um dos elementos da estrutura da conversação para organizar um *opus* marcado, entre outras coisas, pela *unidade*, que é um dos elementos básicos na construção do *estético*.

Passemos a análise de outra categoria, o *objetivo*, que é muito importante para definir os tipos de interação verbal. Vamos começar lendo o que diz sobre ela KERBRAT-ORECCHIONI (2006).

Distinguem-se o **objetivo global** da interação (ex.:consulta médica) e os **objetivos mais pontuais** que correspondem aos diferentes atos de fala realizados ao longo do encontro.

Outra distinção importante para a constituição de uma tipologia das interações: aquela que opõe as interações com **finalidade externa** (compra, obtenção de informações, tratamento médico) e as interações mais '**gratuitas**' que são as conversações, nas quais os fins são de natureza mais relacional que transacional: fala-se por falar, e para assegurar a manutenção do laço social. (op.cit., p.26)

O **objetivo global** da interação conversacional em *A Noiva do Diabo* é, a princípio, uma visita de natureza familiar, na qual se conversa sobre tudo, especialmente, sobre a situação das pessoas envolvidas nela. É também uma interação **gratuita**, em que *fala-se por falar, e para assegurar a manutenção do laço social*. (idem), todavia, se analisarmos a questão mais atentamente, veremos que não se trata disso.

O *objetivo* da “visita”, que ficará claro nos turnos finais, foi criar uma oportunidade para Maria e o padrinho terem relações sexuais, de onde deriva que não ocorreu em *A Noiva do Diabo* um real *falar por falar* para assegurar a manutenção do laço social.

Esse objetivo real é outra vez uma construção consciente do escritor, o que mais uma vez desloca a conversação para o plano da construção artística, afastando-a da construção *mimética* própria das transcrições com finalidade científica.

O *objetivo* real vai sendo referido de modo implícito no decorrer da narrativa. Ele é sugerido em uma fala de D. Eponina logo no início da narrativa, quando ela relata uma frase de João: “- *Até o seu padrinho não sai da nossa rua - foi o que ele disse.*” (Trevisan, p.88).

O ato de identificá-los, após percorrer a narrativa toda, é um exercício que normalmente atrai o leitor proficiente em arte literária para a *forma* como o autor construiu as pistas do *objetivo* real, o que mais uma vez situa a *conversação* no campo estético da literatura. Disseminar pistas é neste caso um *jogo* que o escritor cria para o leitor.

Nas falas de Maria, ele é sugerido pelas informações e comentários, certamente a instigar o desejo sexual do padrinho, que ela faz de sua situação amorosa. Como neste trecho, por exemplo: *Deixe que eu conto, mãe. Não posso continuar assim. Sabe o*

padrinho o que é cidade pequena. Mulher esquecida pelo Marido é tentada em cada esquina. (idem: p.88); ou neste outro: - (...) *De mim sabe o que ele disse? Você, Maria, de todas a mais bonita, é a mais vulgar. Que estive na janela – eu a noiva do diabo – de namoro com o doutor.* (op. cit., p.89)

D. Eponina, entende-se então, foi levada pela filha para manter as aparências, motivo pelo qual é descartada da “visita” nas falas finais, quando enfim o padrinho participa da interação, compondo explicitamente o *trílogo*, logo a seguir convertido em *dílogo*, em que se revela, enfim, claramente, o *objetivo real* da conversação.

- Mãe, por favor. Quer esperar lá em casa? Uma palavra ao meu padrinho.
- Passe bem, D. Eponina.
- Todo mundo gosta de mim. Costuro, faço flor, toco piano. Tenho as minhas prendas.
- Maria, de todas a mais bonita.
- Agora que estamos sós, padrinho. Os homens olham para mim. Até carta de amor eu recebo. O doutor eu sei que não me esqueceu. Então porque padrinho. Todos acham uma pena eu ser casa com o João. Porque só ele não me entende? Tiro a combinação, padrinho?
- Tudo, Maria. Quero toda nua. (idem, p.90)

Ocorre neste caso algo similar ao que sucede quando *um alocutário pode esconder um outro* (2006), somente que temos um *objetivo escondendo outro*. Transportando a narrativa em si mesma para o conjunto das narrativas de Dalton Trevisan, esse objetivo compõe uma dos *temas* gerais mais recorrentes de sua produção, a saber: a libido dirige os atos humanos, o que vem a ampliar a dimensão do objetivo da conversação presente no conto. Assim sendo, fica cada vez mais evidentemente que os elementos estruturantes da conversação nas obras literárias extrapolam os limites daqueles existentes na conversação natural.

É evidente também que o *objetivo* nas obras literárias serve aqui para orientar as escolhas formais do escritor e é construído calculadamente por ele, visando dá-lo pouco a pouco no decorrer da trama, ou no caso, do conto *A Noiva do Diabo*, no decorrer dos *turnos de fala*, em que as referências a ele são todas implícitas, até o momento em que, nas falas finais, ele nos é comunicado de forma explícita.

Se nos perguntarmos agora sobre os *papéis interacionais* e o *estatuto* dos *intrectantes* veremos que, novamente, estamos em face de um problema de classificação que somente será possível decidir pela via de uma interpretação simbólica.

Não estamos com isso negando o caráter simbólico geral da linguagem fora da literatura, somente estamos afirmando que na literatura ele está relacionado a uma

construção formal que visa antes de tudo, se o quisermos examinar do ponto de vista da arte, a realizar um objeto harmônico, por isso dotado de unidade formal, construído por um processo seletivo de elementos retirados de um *paradigma* e posteriormente reordenados.

Sobre o papel e o estatuto dos *interactantes*, escreve KERBRAT-ORECCHIONI (2006).

É necessário distinguir o *papel* (interacional) do *estatuto* (social): o estatuto é constitutivo da pessoa engajada na interação (ex.: jornalista); ele é, portanto, ainda mais estável que o papel interacional, que é constitutivo do “*script*” da interação (ex.: entrevistador). É evidente que alguns tipos de papéis estão ligados a certos tipos de estatutos: os entrevistados são geralmente jornalistas, e formados em medicina desempenham o papel de médico nas consultas médicas; mas sempre poderemos “banciar o médico”; e alguns papéis não correspondem a nenhum estatuto particular (ex.: os papéis de paciente, ou de “participante numa conversação”) (2006: p.32)

Primeiramente não se pode dizer que esses *papéis* em *A Noiva do Diabo* estejam ligados a algum *estatuto*. O *padrinho*, que é efetivamente um papel social, pois que é a pessoa com obrigação de assumir o lugar do pai na ausência deste, no conto, entretanto, é um *estereótipo* de pessoa mais velha que ampara pessoas mais jovens e mantém com elas ralações sexuais oficiosas, digamos assim.

Deste modo, nesse sentido, mais popular, o *padrinho* não é aquele que mantém conosco um vínculo definido no ato do batismo. Nas circunstâncias do conto, ele é antes o adulto mais velho que se “aproveita” da jovem que de algum modo ampara. É aquele tipo de pessoa que nas conversas é citado jocosamente quando se quer sugerir que a jovem está tirando vantagens financeiras de um homem mais velho, o que situa Maria no limite das mulheres que não são sérias, e também pode de ser incluído entre os possíveis *objetivos* do conto.

Ao analisar o *papel do contexto* KERBRAT-ORECCHIONI afirma: **No que diz respeito à produção**, o contexto determina o conjunto de escolhas discursivas que o falante deve efetuar, seleção dos temas e das formas de tratamento, nível de língua, atos de fala, etc. (2006)

No conto, em consonância com o tema do “absurdo” comportamento agressivo de João cuja consequência é o sofrimento de Maria que, como já sabemos, é a base dos seus atos de fala e de sua mãe, a seleção vocabular, revelando o nível social das personagens, está repleto de frases feitas típicas da procedência dos falantes, como *Há cinco anos sofrendo. Não acho mais graça no João./ Mulher esquecida pelo marido é tentada em*

cada esquina./ Não me conformo em apanhar de mulher. / D. Eponina é a maior das bruxas, etc.(1979).

Essa seleção das frases relativas ao *nível de língua* levou Leo Gibson Ribeiro a afirmar que o contista nos fornece “... *a mais insólita e pungente* Seleção do Kitsch já reunida nas Américas (1979). Ela serve não só para nos situar no contexto social dos *interactantes*, mas também para nos oferecer o universo mental melodramático deles.

Do ponto de vista da *interpretação* dos enunciados por parte do receptor, que aqui substituiremos pelo leitor, de vez que interfere em seu nível de compreensão e não no dos *interactantes*, pode-se dizer que ao acentuar certo aspecto jocoso na abordagem do drama conjugal, configurando algo que se poderia denominar de amor *brega*, as escolhas referidas, podem, por contraponto, oferecer, por dedução, um certo registro do autor, a saber, que ele prefere uma ótica mais racional das relações amorosas, por causa mesmo do aspecto de zombaria ao caráter suburbano do amor que as escolhas contém.

Vale ainda notar um certo descompasso, ou incongruência derivados da proximidade afetiva que existe entre o “padrinho” e Maria e as escolhas das formas de tratamento que ela utiliza para dirigir-se a ele, a saber, padrinho e doutor: - *O que o anjinho me disse, doutor?(...) Tiro a combinação, padrinho?* (1979)

Essas escolhas, quando praticadas por Maria, antes revelam o mecanismo de camuflagem da relação deles que solenidade, respeito pelo interlocutor, sendo assim elemento de composição do *tema*, e portanto, mais um elemento composto intencionalmente para construir uma das unidades típicas do texto literário, e não apenas recurso, ou estratégia conversacional. Diferentemente ocorre quando o uso se relaciona com D. Eponina. Aí trata-se apenas de respeito, de deferência: - *Daí ela perdeu os sentidos, doutor.*

Como se vê, no caso das obras de arte literária, o *contexto* serve também para construir *os temas da obra*, no caso em questão, além do que já foi referido, temos aqui *o tema da insinceridade nas relações humanas*.

A propósito da estrutura do *tipo* de interação que se verifica no conto e que poderemos conceber, dissemos antes, como uma conversação de *visita*, - procedimento social hoje menos praticado, mas ainda vivo, ele certamente apresenta, em sua realização natural, o mesmo esquema geral que se verifica em *chats casuais*, a saber uma *abertura*, um *desenvolvimento* e um *fechamento*.

Não ocorre o primeiro em *A Noiva do Diabo*. A narrativa já começa por uma queixa de Maria aos maus tratos de João: - *Cansei de manter as aparências, padrinho. Agora eu conto. Há cinco anos sofrendo. Não Acho mais graça no João.* (p.87).

O *fechamento* usado no conto não é típico de uma conversação natural. O motivo para tanto é de ordem estética, da estética do *conto* como gênero textual, o que nos leva a concluir serem as escolhas do contista não apenas determinadas pela realidade factual que apresenta, mas pelos componentes do gênero em que produz a obra: o *conto* é uma narrativa condensada e interessa ao contista algo similar que ao autor de peças teatrais, a saber, a *síntese*, para atingir o efeito desejado e que, no caso de *A Noiva do Diabo*, é o impacto que desmascara a farsa da “visita”.

Há, portanto, um *fechamento*, mas ele não é da esfera do gênero “visita” e sim do gênero conto, ou dito de outro modo, dos propósitos do realce do *tema* e da estrutura sintética do gênero *conto*. O contista entendeu, por causa de sua ineficiência estético-estilística, ser desnecessário registrar as falas convencionadas proferidas na *abertura* e no *fechamento* de uma visita.

Muita coisa mais poderia ser dita sobre *A Noiva do Diabo* se continuássemos aplicar ao conto as categorias da Análise da Conversação, mas aqui optamos por tratar de aspectos referentes basicamente ao *contexto*, à *tipologia* e ao *sistema dos turnos de fala*, o que atende ao nosso recorte, ou proposta inicial de escolher os que julgássemos mais pertinentes à narrativa estudada.

Outros aportes como a abordagem da *Pragmática*, ou da *Teoria da Argumentação* poderiam ser convocados para descrever como o escritor se utiliza de elementos de um paradigma para, em um procedimento seletivo, compor harmoniosamente aquela totalidade que chamamos obra artística, e assim produzir o chamado efeito estético.

O que se obteve, entretanto, com o método da Análise da Conversação, parece ter atingido o objetivo de demonstrar que ele é útil para examinar a obra literária como obra de arte, pois suas categorias ajudam a esclarecer os procedimentos do artista, enquanto exerce sua função de artista, isto é, quando ele opera os elementos da linguagem visando a produzir um objeto estético.

Certamente que é necessário, para atingir este tipo objetivo com o aporte que escolhemos, ter bastante claro o limite entre o *discurso científico* e o *discurso artístico*, e que a Análise da Conversação pode não somente abordar o *corpora* produzido por suas técnicas de transcrição, como também lançar mão de um *corpora* previamente dado, neste

caso aquele produzido pela obra de arte literária, submetendo-o a uma análise de mesmo rigor científico, que foi, enfim, o que tentamos fazer.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.
- CAMATI, Anna Stheg. *Tradução Cênica das Obras de Dalton Trevisan*, in MALUF, Sheila Diab e AQUINO, Ricardo Bigi de (orgs.). *Dramaturgia em Cena*. Maceió, Salvador: Edufal e EDUFBA, 2006.
- CUNHA, Helena Parente. *Os Gêneros Literários*, PORTELA, Eduardo. *Teoria Literária*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1976.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FÁVERO, Leonor Lopes *et alii*. *Interação em diferentes contextos*, in BENTES, Anna Christina e LEITE, Marli Quadros (orgs.). *Linguística de Texto e Análise da Conversação, panorama das pesquisas no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2010.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Análise da Conversação, princípios e métodos*. São Paulo: Parábola, 2006.
- PRETI, Dino (org.). *Interação na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas, 2002. Projetos Paralelos, v. 5.
- RIBEIRO, Leo Gibson. *O Vampiro de Almas*, in TREVISAN, Dalton. *A Guerra Conjugal*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- TREVISAN, Dalton. *A Guerra Conjugal*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

Artigo recebido em: 03/08/18
Artigo aceito em: 01/09/18