



MÍDIA E DIALETOLOGIA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS
MEDIA AND DIALECTOLOGY: POSSIBLE DIALOGUES

Hertez Wendel de Camargo¹
 Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira²
 Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo³

RESUMO: A partir da experiência com a disciplina “Dialetoologia e Geolinguística no Brasil”, ministrada pela professora Dra. Vanderci de Andrade Aguilera, no programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Londrina (UEL), pretende-se traçar breves diálogos entre a Comunicação Social e a Dialetoologia. Esta ciência da linguagem em muito contribui para a análise das produções midiáticas contemporâneas, pois representa uma outra dimensão da cultura, pouco explorada como espaço de subjetividades e conhecimento. Para isso, uma cena da telenovela *Senhora do destino*, produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão entre 2004 e 2005, serve como campo de aproximação entre as pesquisas dialetológicas e comunicacionais. A participação da mestrandia em Estudos da Linguagem, Daniela Pastorelli, orientanda da professora Vanderci Aguilera, foi muito importante na transcrição grafemática e na análise dos falares das personagens da cena analisada.

Palavras-chave: Comunicação; Mídia; Televisão; Dialetoologia.

ABSTRACT: From the experience with the subject "Dialectology and geolinguistic in Brazil," taught by Professor PhD Vanderci de Andrade Aguilera, in a post-graduate degree in Language Studies – State University of Londrina (UEL) is intended to draw short dialogues between the Media and Dialectology. This science of language contributes greatly to the analysis of contemporary media production; it represents another dimension of culture, little explored as an area of subjectivity and knowledge. For this, a scene from the soap-opera *Senhora do destino*, produced and broadcast by Globo Television Network from 2004 to 2005, serving as a field of convergence between the research and communicational dialectology. The participation of the master's degree in Language Studies, Daniela Pastorelli, advisees of Professor Vanderci Aguilera was very important in the graphematic transcription and dialects analysis of the characters in the scene examined.

Keywords: Communication; Media; Television; Dialectology.

¹ Aluno do programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem, UEL, nível doutorado, sob orientação da Profa. Esther Gomes de Oliveira. Professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda da Faculdade Pitágoras, em Londrina. Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, pela Faculdade de Educação – Unicamp. Editor e diretor de arte da Syntagma Editores, de Londrina. E-mail: hertzwendel@yahoo.com.br

² Aluna do programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem, UEL, sob orientação da Profa. Esther Gomes de Oliveira. Mestra em Estudos da Linguagem pela UEL. E-mail: lolyane@sercomtel.com.br

³ Aluna bolsista CAPES/CNPq do programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem, UEL, nível doutorado, sob orientação da Profa. Esther Gomes de Oliveira.

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



Introdução

No decorrer do Doutorado em Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Londrina (UEL) muitas vezes nos deparamos com disciplinas que aparentemente não acrescentariam à elaboração da tese. Um engano. Estudar a linguagem significa se envolver com as diversas facetas da comunicação: da argumentação à retórica, do texto à imagem, da escrita à oralidade. Comunicação, antes de tudo, é linguagem.

Uma das disciplinas do programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem da UEL é “Dialetoлогия e Geolinguística no Brasil”, ministrada pela professora Dra. Vanderci de Andrade Aguilera. Uma área dos Estudos da Linguagem com a qual tivemos contato pela primeira vez, no decorrer do primeiro semestre de 2009. Em princípio, nosso interesse pela disciplina foi o de compreender como se dão os regionalismos na comunicação publicitária, pois, como nosso *corpus* está diretamente relacionado à retórica e à argumentação na publicidade, imaginamos que esta seria uma via de acesso esclarecedora no que tange à adequação da mensagem publicitária ao público (enunciatório).

No decorrer do semestre, os diversos trabalhos, seminários, leituras e discussões acerca do ALiB, dos estudos fonéticos, dialetológicos e sociolinguísticos acabaram por mudar o olhar sobre nossa pesquisa. Nosso interesse é pela publicidade audiovisual e, como tal, é uma representação em imagem-som em movimento daquilo que entendemos como realidade. No cinema ou na televisão, ver pessoas que se movem, dialogam e falam em entrevistas, reportagens e produções ficcionais compõem o que Milton José de Almeida intitulou de “a nova cultura oral”. Diferente da publicidade impressa, o filme publicitário, do primeiro ao último segundo, para o espectador laico, é oralidade. Portanto, o cinema e, de forma mais difundida entre todas as classes sociais, a televisão, performam novos falares e são retroalimentados pelos falares brasileiros. A televisão é um grande “liquidificador” em que diversos elementos da cultura são misturados. Assim como a mídia televisual necessita da cultura para significar, ela devolve ao enunciatório (espectador) produtos que vão ressignificar a própria cultura.

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



As produções televisuais assimilam os falares para estar em sintonia com seu público, ao mesmo tempo em que cria um falar universal para esse mesmo público, isto é, para acontecer a comunicação, deve fazer escolhas lexicais comuns à grande maioria dos telespectadores. E isso ocorre do telejornalismo à telenovela. Por outro lado, por ser retórica, não dá para negar que a televisão cria, padroniza, difunde novos falares e possui sua parcela de influência nos falares dos telespectadores. Não é difícil encontrarmos gírias, frases-feitas, cacos ou expressões que se popularizam e acabam de fato participando no dicionário. Nesta área, a publicidade é exímia na criação de neologismos ou fixação de marcas como sinônimos de produtos, tais como *gilete* e *xérox*, já oficializadas no dicionário:

Gilete. S. f. **1.** Lâmina de barbear. **2.** *P. ext.* O aparelho que serve para sustentar essa lâmina em posição própria para ser utilizada. **3.** *Bras. Chulo* Indivíduo que se relaciona sexualmente com homens e mulheres. [Nesta acepç., por analogia com lâminas que cortas dos dois lados.]. (FERREIRA, 1999 p. 987)

Xérox. S. m. e f. 2 n. **1.** *Art. Gráf. V.* xerografia (1 e 2). **2.** A máquina empregada nesse processo. (FERREIRA, 1999 p. 2097)

Não dá para negarmos que se a expressão “pega” é porque, de alguma forma, a produção midiática possui uma presença relevante não apenas como forma de expressão mas como fonte de inteligibilidades sobre o mundo e de modelos replicáveis na vida real. A ficção – simulacro do mundo real –, afeta o telespectador, por isso ela é verdadeira, presente, real.

[...] como não temos uma experiência imediata com elas, a mídia torna-se para nós a própria coisa. Não importa se a “pedra” ou então a partícula alfa ou os seios da senhorita Brigitte Bardot estão “realmente” em algum lugar lá fora, ou se apenas aparecem na mídia: essas coisas são reais na medida em que determinam nossas vidas. (FLUSSER, 2007, p. 112).

Toda essa vida em torno da linguagem oral ocorre porque a cultura é multifacetada e vem ao encontro da visão de Zágari (2004, p. 139) que diz o seguinte: “a língua não é feita, mas se faz continuamente, pois o ato de falar é uma atividade criadora”. É em prol dessa atividade criadora da língua que vemos a análise de produções midiáticas em que o texto falado, quando observado sob o prisma da dialetologia, pode oferecer mais uma dimensão para o saber. Este artigo é uma

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



tentativa de aproximação dos estudos midiáticos dessa ciência da linguagem, já que muito se fala sobre a interdisciplinaridade e muito pouco se concretiza.

Para tanto, selecionamos uma das cenas da telenovela *Senhora do destino*, exibida na rede Globo entre 2004 e 2005. Produção cultural de grande êxito entre os espectadores, a cena selecionada dessa ficção é o acerto de contas entre a protagonista (Maria do Carmo) e a antagonista (Nazaré), o bem e o mal.

Sabe-se que foi no século XX que a Dialetoлогия ganhou espaço no Brasil e se cresceu de forma significativa entre as ciências linguísticas. Neste período, nos estudos dialetais, das obras referenciais podemos citar: *O dialeto caipira* (1920), de Amadeu Amaral; *O linguajar carioca de Antenor Nascentes* (1922); *A língua do nordeste*, de Mário Marroquim (1934) e *O falar mineiro* (1938), entre outras igualmente importantes para os estudos dos falares brasileiros.

A partir do sotaque, do modo de falar de cada personagem, buscamos traçar apontamentos que só foram possíveis após o contato com a Dialetoлогия, proporcionado pela disciplina ministrada pela professora Vanderci Aguilera.

1. A nova cultura oral: televisão como língua da realidade

No decorrer do século XX, o homem contemporâneo experimenta a retomada da oralidade. Não a oralidade comumente conhecida, mas midiaticizada. A cultura oral, que até então se baseava na fala e seu entorno, ganha novas dimensões, espaços e temporalidades. A palavra, o gesto, a expressão, o tom da voz, as intencionalidades e ideologias, em narrativas vivazes que antes transcorriam no tempo da fala ou do discurso oral agora transcorrem no tempo-espaço das produções audiovisuais. E, como síntese dessa nova oralidade, a televisão foi o meio que mais se disseminou entre todas as camadas das sociedades mundiais. Do erudito ao popular.

Se por um lado a escrita como mediação da oralidade requer a necessidade de leitura, interpretação, decodificação, alfabetização; por outro, a linguagem televisual apenas requer a capacidade de interpretação de uma conversa informal, um bate-papo, uma fofoca numa roda de amigos ou um discurso de uma pessoa que conquista nossa atenção. Certamente, o caráter abstrato do texto escrito ou falado em relação ao objeto representado permite momentos de possível reflexão, de inteligibilidade do mundo, de dúvidas e perguntas, de identificação simbólica com o autor ou a obra, de aproximação ou distanciamento político, de contemplação, de saberes.

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



[...] a materialidade da escrita permite uma acumulação de história e, portanto, uma visão escrita dessa história. A materialidade da fala permite uma dissipação de história, um fazer oral constante, não-cumulativo, sempre presente, uma não-sistematização e portanto um caos de verdades presentes numa só pessoa, principalmente naquelas que não foram imersas na escrita. (ALMEIDA, 1994, p. 44)

Na contemporaneidade uma parcela significativa das pessoas (mesmo as pessoas que dominam a interpretação da escrita) mantém um contato significativo com os produtos audiovisuais do cinema e, principalmente, da televisão. Pier Paolo Pasolini, conceituado diretor e teórico da linguagem cinematográfica, afirma que a técnica audiovisual é a “língua da realidade”.

Daqui deriva inevitavelmente a idéia – nascida do encontro com o cinema, ou seja, dos estudos dos modos através dos quais o cinema reproduz a realidade – de que a realidade não seja, afinal, senão o cinema em estado de natureza. O cinema compreendido não como convenção estilística, mas como técnica audiovisual. (Pasolini, 1982, p. 159)

Para Pasolini, a linguagem audiovisual representa a realidade com precisão, pois tudo o que se vê em imagem-som-movimento é o mesmo que se vê no mundo real, com a diferença de que o audiovisual é um recorte e uma reordenação diegética da realidade que pode resultar, no caso do cinema e da televisão, em uma ficção.

Os discursos teóricos sobre o cinema foram quase sempre, até hoje, ou de tipo estilístico-persuasivo, ou ensaístico-mítico, ou ainda técnico. Todos estes tipos de discurso tinham em comum a característica de explicarem o cinema por meio do cinema, dando lugar à emergência de uma obscura ontologia de fundo. Só a intervenção da lingüística e da semiologia – tão recente ainda – pôde garantir o fim dessa ontologia e a abertura de uma investigação de caráter científico em torno do cinema (Idem, p. 161)

O autor ainda destaca:

A ambição de individualizar os caracteres de uma linguagem cinematográfica, entendida precisamente como língua, provém de uma matriz e de um horizonte para a lingüística saussuriana. Exige evidentemente que amplifiquemos e

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



modifiquemos a noção de língua (como a presença das máquinas obriga, em cibernética, a ampliar e modificar a noção de vida). (Idem, p. 173)

O poder de atração da linguagem televisual está justamente na sua nova oralidade. Ao ligarmos a televisão vemos apresentadores, personagens, atores, entrevistados vivos, com seus corpos que falam, suas bocas que emitem sons e expressões, sua verdade. São objetos, cenários, pessoas que sabemos que existem no mundo real.

Os enunciados televisuais são apresentados aos telespectadores numa variabilidade praticamente infinita. A rigor, poder-se-ia dizer que cada enunciado concreto é uma singularidade que se apresenta de forma única, mas foi produzido dentro de uma certa esfera de singularidades, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abarcar um certo campo de conhecimentos, atingir um certo segmento de telespectadores e assim por diante. (MACHADO, 2005, p. 70).

2. Telenovela: adequação ao público e o nivelamento dos falares

Tudo isso explica, de certa maneira, a presença marcante da televisão como fonte de linguagem entre os brasileiros. Quando falamos de televisão no Brasil, abordamos um universo comercial que movimenta milhões em investimentos publicitários. Atualmente, cerca de 60% dos investimentos em publicidade no país destina-se ao meio televisual e destes, 30% são investidos na Rede Globo de Televisão⁴ (MENDONÇA, 2009). Desta forma, explica-se a preocupação das emissoras na manutenção de suas audiências, porque isto significa manter os investimentos publicitários das inúmeras corporações, instituições públicas e privadas no meio que mais atinge o público no mercado.

Geograficamente, por suas dimensões, o Brasil é composto por realidades sociais bastante distintas. Os meios de comunicação, em seu discurso, promovem o diálogo entre extremos ou dizem ser o espaço democrático da informação. A telenovela brasileira, produção cultural de

⁴ Desde 1965, a Globo já produziu mais de 250 novelas. Globo: audiência de 45,1%, Faturamento de 7,5 bilhões (inclusive matriz e filiais). A Globo apresentou um faturamento de R\$ 7,5 bilhões, número garantido pelas emissoras próprias e participação das afiliadas. (MENDONÇA, Fabio. *Comunicação, tecnologia e mídia*. In < <http://midiaeti.blogspot.com/2009/06/numeros-de-investimento-publicitario.html>>, acesso em 29 de jun de 2009.



grande popularidade, é um dos espetáculos midiáticos que unem, como numa arena romana, o público espalhado em todo o território nacional.

A telenovela, assim como o telejornalismo, é um produto que deve primeiramente manter a audiência para assegurar os lucros da emissora. Para tanto, a empresa utiliza pesquisas de mercado nas principais regiões metropolitanas do Brasil. A escolha das regiões se dá pelo fato de serem polos de atração demográfica e concatenarem grupos sociais de todo o país representando, desta forma, amostras importantes dos desejos, comportamentos, opiniões e preferências do brasileiro, já que em proporção tais regiões são como brasis em miniatura. No site do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope), temos a seguinte explicação:

A pesquisa de audiência de [TV Aberta](#) estuda mais de 3.500 domicílios no país, localizados nas principais regiões metropolitanas a partir de uma amostra montada com os dados do [censo demográfico](#) brasileiro, análise realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e dos [estudos sociodemográficos](#) do próprio IBOPE Mídia. Por meio das pesquisas de audiência para TV Aberta realizadas pelo [Grupo IBOPE](#) é possível coletar os mais diversos tipos de informação, como participação sobre o total da audiência e sobre a audiência total do gênero; tempo médio que o telespectador passa assistindo à televisão; alcance; frequência; duplicação; exclusividade; índice de afinidade; índice de adesão; análise de audiência *light*, *medium* e *heavy*; assiduidade; fluxo; média de eventos; fidelidade e fluxo de audiência entre um programa e outro na sequência da programação. (www.ibope.com.br, acesso em 29 de jun de 2009)

Sendo ditado pelo mercado, o produto telenovela é considerado uma obra aberta, ou seja, o autor desse melodrama televisual deve criar conforme a opinião pública e sob a égide da emissora (empresa). Seus personagens são mortos, mudam de personalidade ou novos enredos são criados a partir dos resultados das pesquisas. Um primeiro olhar sobre a cena da telenovela *Senhora do destino* (2004), revela que se trata de uma produção cujo tempo de duração, o enredo, o clímax e os diálogos foram pensados, planejados, minuciosamente. O tempo de cinco minutos e quinze segundos de duração para o esperado encontro entre as personagens principais, o bem e o mal, aponta para o atendimento dos desejos do público espectador.

Como dito anteriormente, a linguagem da televisão busca adequar-se ao seu público considerando que este esteja espalhado geograficamente por um grande território. O nosso país, portanto, apresenta uma cultura multifacetada que possui influências ou peculiaridades regionais

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



nos seus diversos aspectos, dentro do que identificamos como sendo uma “cultura brasileira”. O mesmo ocorre no campo da linguística em se tratando da língua nacional na qual os falares e os dialetos constituem digressões do idioma em relação à norma dita culta. Na mídia, nos programas de ficção ou quadros de humor, o português normativo surge com caráter elitista e de distinção entre as classes sociais.

Para ocorrer a perfeita comunicação, a norma adota pela televisão e ditada pela maior emissora do país é simplificar as mensagens, sejam verbais ou não verbais. No texto visual da cena, as personagens compõem o dístico bem-e-mal e essa simplificação, esse nivelamento da linguagem fica claro quando a personagem do bem está vestida de branco, tem a expressão da justiça, sem receio em mostrar a própria face. Virtuosa, o branco da roupa reluz em contraste com a penumbra do cenário, criado em estúdio para simular um galpão abandonado, quase um submundo. A personagem do mal está travestida de cores escuras, óculos que escondem sua verdadeira expressão, não se sabe para onde seu olhar se direciona, usa cabelos escuros, disfarces, esconde-se. É a alegoria da maldade e seu tom de voz e seus gestos expressando os vícios da personagem que se mistura com as sombras do cenário. Esse é um nivelamento visual que poucos espectadores questionam, é compreendido desde o primeiro plano da cena. Curiosamente, as personagens também representam outras oposições claramente definidas: uma é do campo, a outra da cidade, característica que define o falar de cada personagem. Uma é a mãe prolífera, a outra, a que nunca teve filhos. Eva e Lilith.

O texto verbal da cena, o diálogo, também recebe tratamento semelhante ao do texto visual. As escolhas lexicais do autor que dão forma ao diálogo são simples, compreendidas por todos os níveis de alfabetização, de culturas regionais, de visões de mundo. Ou seja, é um exemplo do uso de palavras comuns a todas as regiões do país como estratégia de adequação ao público. Outro apontamento a considerar é que a personagem Maria do Carmo, interpretada pela atriz Suzana Vieira, representa o povo nordestino. Com todas as especificidades de cada estado desta região, com todos os dialetos existentes e falares típicos de cada estado (num total de 9 estados) são neutralizados pela personagem que surge como representação daquela região. Seu falar é uma caricatura ou rascunho dos falares nordestinos, apenas lembra, mas não possui identidade com nenhum daqueles estados.

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



Teria algum sentido, expressões dialetais estarem presentes numa telenovela? A emissora correria o risco de atender uma determinada região do país, em termos de adequação de seus produtos, e não ser compreendida em outras regiões?

Considerando a acepção de Coseriu (1987, p. 22) que é por meio do estudo da língua que mais nitidamente se observam os fatores sociogeográficos acumulados de uma sociedade no transcorrer da história, atuando e modificando os falares de seus indivíduos; não podemos tomar as produções midiáticas da televisão como fonte de estudo da língua, justamente por sofrerem intervenções e participarem de um discurso que é retórico, isto é, pensado para seduzir, convencer ou persuadir.

Por outro lado, considerando a telenovela como um dos inúmeros produtos televisuais que alcançam e performam a memória do espectador e contribuem para a formação da sua visão de mundo, devemos sim admitir que os “dialetos” e os “falares” televisuais, melhor dizendo, que seus simulacros tocam o imaginário do público.

O entendimento do seu programa visual revela-nos aquilo que são as produções de imagens e sons em movimento, sejam documentários e reportagens com intenção de exibirem a realidade, sejam produções cinematográficas e televisivas, com intenção de exibirem ficção. Todas essas produções são recriações, a sua maneira, do real. O que é este “a sua maneira”: retiram do fluir contínuo do real em vida, pequenos pedaços – filmagem – e, após todo o processo de produção, os reapresentam em seqüência temporal – projeção. Não mais o fluir contínuo do real em vida, mas o fluir contínuo do real em movimento. Suprimida a dispersão inerente ao real em vida, os seus pedaços filmados tornam-se indefesas seqüências submetidas à produção em estética e ideologia do real em movimento. (ALMEIDA, 1999)

A sonoridade, a dicção, dos falares das personagens são apenas sombras do que realmente são no mundo real, que desejariam ou que deveriam representar. Essas subjetividades presentes nos falares, tais entrelinhas da fala, despertam sentidos que reviram a memória coletiva do espectador. Não interessa quais palavras estão corretamente pronunciadas, nem se são esboços de algo mais profundo, mas neste caso, os falares das personagens tocam memórias, reviram imagens. Em reminiscência dialogam com a alma do espectador rememorando “as virtudes do campo” e os “vícios da cidade”. Imagens arquetípicas arraigadas no imaginário do espectador. De qualquer forma, para o público do sul e sudeste, Maria do Carmo pertence a uma terra distante,

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



que poucos conhecem. E Nazaré, a mulher da cidade, também é alguém de uma terra distante para quem vive no norte e nordeste. Maria e Nazaré, nomes bíblicos que evocam novos arquétipos, memórias de tempos não vividos pelos espectadores.

3. Análise da cena

A seguir, apresentamos a transcrição grafemática do diálogo entre as personagens Maria do Carmo e Nazaré. A cena foi transposta com as rubricas do roteiro para que os sentidos do texto sejam ampliados inclusive com o diálogo paralelo de dois outros personagens. Esta parte do trabalho teve uma ajuda importante da mestrandia Daniela Pastorelli. Sem sua transcrição, o trabalho não seria possível.

Ficha técnica – *Senhora do Destino* (Rede Globo, 2004). Autor: Aguinaldo Silva. Colaboração: [Glória Barreto](#), [Maria Elisa Berredo](#) e [Nelson Nadotti](#). Direção: Dirigida por Luciano Sabino, [Marco Rodrigo](#), [Cláudio Boeckel](#) e [Ary Cosloy](#), com direção geral e de núcleo de [Wolf Maya](#). [Telenovela brasileira](#) produzida e exibida pela [Rede Globo](#) de Televisão entre [28 de junho](#) de [2004](#) a [12 de março](#) de [2005](#), com um total de 221 capítulos.



Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=1BeLZC88gTk>

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



Transcrição grafemática do diálogo cênico. Cena: Briga entre Maria do Carmo e Nazaré. Galpão. Interna. Duração: 5'15".

Nazaré

[*Olhando com ganância para os dólares na maleta aberta no chão*]. Verdinhas. Tão novas. Ah, como brilham! Meu Deus, parece uma horta. Uma verdadeira plantação de dólares.

Maria do Carmo

[*Fechando rapidamente com o pé a maleta*]. Nem pense em botá a mão nessa maleta antes de abri o bico. Você disse que ela tava na Zona Sul, no Rio de Janero, num disse?

Nazaré

Eu menti. A verdade eu falei da outra vez quando eu disse que tinha sido vendida por um casal de israelense.

Maria do Carmo

E você sabe o nome deles?

Nazaré

[*Negando*] Só o sobrenome. Chaime. Eles vivem agora numa daquelas aldeias, na Palestina. A Isa'... a Claudia, é... é o nome da sua filha, ela foi criada segundo a religião deles. Ela já até serviu no exército israelense. Ela é forte, é decidida, é alta, é bonita. E até hoje ela lembra da Lurdes, minha irmã, que a robô, ela manteve correspondência com ela durante muitos, e muitos, e muitos anos.

Maria do Carmo

Eu sei. Lurdes. A desgraçada, a cachorra, filha di uma égua.

Nazaré

Por favor. A senhora tenha mais respeito com os mortos. Lurdes, a minha irmã, ah... coitadinha, [*choramingando*] ela foi vítima de uma doença terrível...faleceu.

Maria do Carmo

[*Com desdém*] Ah... faleceu? E era só isso que a senhora tinha a me falá a respeito de minha filha?

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



TRAVESSIAS ED. 08 ISSN 1982-5935

revistatravessias@gmail.com

Nazaré

E acha poco? É só i pra Israel procurá a família Chaime, num daqueles acampamentus. Eu sei que devi sê difícil procurá uma pista deles, mas a senhora eu sei que a senhora é uma mulher persistente. E logo, logo encontrará a Cláudia.

Filho de Maria do Carmo

[*Numa das entradas do galpão, atrás da porta, do lado de fora*] Mentirosa.

Enteada de Nazaré

Safada.

Maria do Carmo

Sim. Sou persistente num tenho a menor dúvida. Tanto é que memo tendo certeza que a si'óra ((senhora)) nu ia me dizê grande coisa eu to aqui pra ouvi as suas lorota que num me levara'a nada. E trazê seus dóla d'ismola. Pode pegá.

Nazaré

Vô pegá sim. E sumi da sua vida pra sempre. Agora a senhora que cuide da sua filha. Sem a minha ajuda.

Maria do Carmo

Pois eu vou cuidá sim, pode ficá sussegada. Mas anti eu vô fazê uma coisa que eu devia tê feito na primera vez que só num fiz po'causa di seu cumparsa.

[*Os demais personagens fecham todas as saídas do galpão fazendo muito barulho que amedronta Nazaré*]

Nazaré

[*Desesperada*] Que barulho é esse? Mas o quê que tá acontecendo aqui? O quê que tá acontecendo aqui? Não me diga que você avisô a polícia?

Maria do Carmo

Não se preocupe. A polícia vai passar longe dessa história. O que tá acontecendo é que nós duas agora tamo sozinhas aqui. Sem ninguém pa interrompê o nosso ajuste de contas.

Nazaré

Olha aqui, você não pode me responsabilizá pelos crimes da minha irmã. Afinal de contas foi a Lu...

Hertez Wendel de Camargo

Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira

Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



Maria do Carmo

Pare com essa conversa fiada. Num existe mair nenhuma vagabunda nessa história a num sê você Cê pensa que eu sô idiota? Há mai' de vinte ano que eu sonho em lhi dá o que você merece. E o que você merece agora eu vô lhi dá [*parte para cima de Nazaré com fúria*]. Sua desgraçada, lazarenta miserável. [*Nazaré leva uma surra*]. Miserável, desgraçada, pilantra. [*Maria do Carmo atraca com Nazaré*].

Nazaré

[*Tentando explicar entre os tapas que está levando*]. Me largá... Posso le dizê... o que você... [*parte para cima de Nazaré com fúria*].

Maria do Carmo

Pode dizê? Então diga, sua safada, o que cê feiz com Lindalva, me diga! Disgraçada, maldita, cachorra, vagabunda. [*Nazaré cai no chão e continua apanhando*]. Me diga, que que cê fez com Lindalva. Fale de uma vez pra mim, fale sua desgraçada, safada, miserável, safada, sua assassina. Chega, chega, chega, chega, chega... [*cansada de bater em Nazaré*]. Eu podia ti matá, eu podia arrancá teus ólhu com minhas próprias unhas, podia. Ninguém ia me condená, pu'eu tê acabado cu'ma safada como você, que é capai' de brincá cu' sentimento de uma mãe durante anos como cê tá fazendo comigo. Mas a surra que li dei já valeu. Pelo menos por enquanto sua safada. [*Maria do Carmo dá dois chutes com fúria em Nazaré, caída e sangrando*].

Nazaré

[*Resfolegando, cansada de apanhar, sentindo muita dor, sangrando, caída*]. Ah... ah... ah...

Sobre os falares das personagens podemos dizer que **Nazaré** se destaca pelo /s/ palatoalveolar, com som de “x”, e /r/ glotal, típicos do falar carioca. Na composição da personagem, esse falar caracteriza uma pronúncia mais urbana, “sofisticada”. As expressões lexicais escolhidas pelo autor como *verdinhas*, *novas*, *horta*, *verdade* ratificam a origem da personagem. A concordância verbo-nominal e algumas ocorrências lexicais indicam um falar mais bem elaborado, ou seja, mais próximo do português normativo. Desta forma, o autor escolhe para sua fala palavras como: *israelenses*, *Palestina*, *aldeias*, *exército*, *vítima*, *terrível*, *responsabilizar* que apontam tanto para o falar carioca quanto para um falar culto. O /o/ e o /e/ cariocas são, em sua maioria, fechados. Nota-se ainda a predominância de vocábulos com os fonemas /s/ e /r/ em particular, no plural. Por se tratar do personagem mal da história, o /r/ e o /s/ cariocas enfatizam um linguajar malandro, dos guetos (a personagem é charlatã, prostituta e chantagista),

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



na verdade, estigma que carrega o falar carioca presente na mídia. O sotaque da personagem cola em seu discurso reforçando os sentidos de falsidade, mentira, ganância do texto. Qualidade da personagem que representa vícios como inveja, ganância, luxúria.

A personagem **Maria do Carmo** destaca-se pelos /t/ e /d/ alveolares, característicos do falar nordestino. O autor acentua os aspectos sociogeográficos ao selecionar para o texto palavras como *disse*, *desgraçada*, *tinba*, *persistente*, *sentimento*. O fonema /s/ é produzido como o do carioca. Durante sua pronúncia, diferentemente do outro personagem, por vezes, suprime os fonemas /r/ e /s/ nos seguintes vocábulos: *botá* (botar), *abri* (abrir), *dizê* (dizer), *ouví* (ouvir), *dua* (duas), *ante* (antes), *memo* (mesmo). Lembra-se que o zero fonético em coda silábica externa é bastante comum na pronúncia de verbos no infinitivo. O fonema /e/ e /o/ sofrem alçamento, assim são produzidos como /i/ e /u/ nos vocábulos: *disgraçada* (desgraçada), *sussegada* (sossegada), *conversa* (conversa), *pudia* (podia). Em uma das falas, é possível constatar esses dois fenômenos: ao utilizar a expressão “teus olhos” a pronúncia como “*teus ólbu*”, havendo a queda do /s/ e alçamento do fonema /o/ para /u/. É possível verificar na fala de Nazaré o alçamento das expressões *sinhora* (senhora), *delis* (deles), *pocu* (pouco), *logu* (logo), *pelus* (pelos), *crimis* (crimes). Importante ressaltar que não é um fenômeno exclusivo do falar nordestino, e sim um fenômeno generalizado. O /o/ aberto – nordestino – de Maria do Carmo aparece uma única vez na expressão *botá*. Já o /e/ aberto não aparece.

Apesar de não se tratar de fenômenos restritos única e exclusivamente aos limites geográficos nordestinos, o autor utiliza os alçamentos na fala de Maria do Carmo como forma de reforçar a origem sociolinguística da personagem. Deste modo, constrói uma fala sem a sofisticação urbana da personagem má e, ao se contrapor à urbanidade, consegue representar o campo, o retirante que vem para a cidade em busca de melhores condições de vida. Com isso as virtudes da personagem contrapõem aos vícios da antagonista criando sentidos de inocência, justiça, prudência, maternidade. Sentidos impregnados no seu falar que acobertam a personagem vingativa e violenta da cena que é Maria do Carmo, permitindo a convivência e o êxtase do público.

Outro apontamento no diálogo é a ocorrência da palavra *safada* (6 ocorrências), utilizada em combinação ou como sinônimo de *desgraçada* (3 ocorrências), *vagabunda* (2 ocorrências) e *cachorra* (2 ocorrências). A expressão mais regionalizada, comum na mídia nos estereótipos do

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



nordestino, já assimilada pelo público, é “filha di uma égua”, que o autor escreveu uma vez. As impressões sobre essas escolhas é que o termo “safada” por um lado é mais suave/ameno ou menos chulo que os demais; e por outro, abarca o maior número de sentidos, compreendidos por todo o território nacional.

Origem do termo *safado*, segundo Cunha (1986, pp. 699-700) é o verbo “safar”, do árabe *safara* (viajar, ir para longe), que originou as palavras *safári* (expedição de caça) e *sáfaro* – inculto, agreste, rude, estéril ou alheio, distante, selvagem. Para Ferreira (1999), *safado* é particípio do verbo *safar* e significa gasto ou deteriorado pelo uso; apagado. Na cultura popular significa desavergonhado, descarado, cínico, impudente. E de forma geral, pornográfico, imoral. A escolha do termo *safada* com o qual Maria do Carmo adjetiva a antagonista refere-se à personagem como golpista, ladra, usurpadora, que furta algo, tira algo e foge para longe; ao mesmo tempo em que as raízes do termo evocam os sentidos ser agreste, rude, sem cultura, sem leis, selvagem, repleta de vícios dentre eles o que se associa à promiscuidade e volúpia animal. “Gasta e deteriorada”. Aproximações com os termos “vagabunda”, “cachorra”, “desgraçada” (sem a graça divina), “filha di uma égua”. A mulher expulsa, para bem longe, do paraíso.

Conclusão

Com esta análise, concluímos que ainda há muito o que fazer em termos de interdisciplinaridade entre os estudos midiáticos e dialetológicos. Os diálogos são possíveis, já que o objeto de pesquisa tanto da Comunicação e como da Linguística é a produção de sentidos na cultura. Na Linguística, diversos segmentos se preocupam com a língua e suas mudanças, afinal, esse perfil cambiante indica que a língua é viva, seja ela falada/escrita ou descoberta em outras formas como a “língua televisual”, de Pasolini. A Sociolinguística, a Lexicologia, a Lexicografia ou a Linguística Histórica possuem seus próprios métodos, porém, ainda é função da Dialetoлогия pesquisar os acontecimentos e transformações linguísticas em seu estado mais puro, em suas origens: o falante. A fala mediada pela televisão é apenas uma possibilidade, um dos múltiplos reflexos do que acontece no prisma social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Hertez Wendel de Camargo
Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Melissa Carolina Herrero Rezende de Azevedo



- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. Autores Associados: Campinas, 1994.
- _____. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- COSERIU, Eugênio. **O homem e sua linguagem**. 2ª edição. Coleção Linguagem 16. Rio de Janeiro: Presença, 1987.
- CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2005.
- MENDONÇA, Fabio. **Comunicação, tecnologia e mídia**. In < <http://midiaeti.blogspot.com> / 2009/06/numeros-de-investimento-publicitario.html>, acesso em 29 de jun de 2009
- PASOLINI, Pier Paolo. **O empirismo hereje**. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.
- REDE Globo, In: **IBOPE**. Disponível em: <www.ibope.com.br>, acesso em 29 de jun de 2009.
- ZÁGARI, Mário Roberto Lobuglio. **A dimensão sócio-lingüística do projeto Alib**. Documentos I – Projeto Atlas Linguístico do Brasil. EDUFBA, 2004, p. 139.