



A LÍNGUA FALADA NO TEATRO E EM TELENOVELAS BRASILEIRAS: UM PERCURSO PELA HISTÓRIA DAS IDEIAS LINGUÍSTICAS

Laise Aparecida Diogo Vieira*
UNICAMP

Resumo: *Na esteira dos estudos em História das Ideias Linguísticas em sua relação com a Análise do Discurso, interessa-nos compreender a construção do discurso sobre a correção e a unidade linguística, que coloca em evidência o sentido de neutralidade da pronúncia de artistas em cena. Para isso, buscamos tecer um percurso de análise a partir de um arquivo, que recorta a memória do dizer nas manifestações dramatúrgicas, voltando-nos para o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro (1956), em seu funcionamento político, em que se objetivava regular um “ideal” de fala e como isso ainda ecoa em montagens contemporâneas, no teatro e na televisão. A relação entre unidade e diversidade, a alteridade e o efeito dos congressos na construção das ideias linguísticas são questões abordadas neste artigo.*

Palavras-chave: *Regularização, Legitimação, Memória.*

Abstract: *In the course of our studies in the field of History of Linguistic Ideas and its relationship with Discourse Analysis, here we sought to understand the construction of discourse on correction and linguistic unity, which puts in evidence the sense of neutrality around how an actor should speak. For that purpose, we weave our analytical path from an archive which curates the memory of speech in these arenas, the Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro (1956), and analyze it in its political operations, from which the goal of regulating an “ideal” speech - which still holds in our contemporary setting - in theater and television. The relationship between unity and diversity, the otherhood and the effects produced by these congresses in the construction of linguistic ideas are the questions approached by this article.*

Keywords: *Regularization, Legitimacy, Memory.*

1. A opacidade do neutro e do padrão

Ao refletirmos sobre os processos de criação teatral em relação à linguagem, algumas questões se fizeram presentes tendo em vista a língua, o conhecimento e a história e a maneira como o ator deve, geralmente, falar sua língua em apresentações de teatro ou em telenovelas no Brasil. Isso porque (como veremos no material a ser apresentado), muitas vezes, essa problemática é relacionada à capacidade técnica vocal do ator, e, nesse imaginário, o ponto de ataque para se pensar a língua é com relação à clareza e à precisão na articulação da fala. No entanto, não formulamos esse problema pelo viés da técnica de atuação, mas situamos essa questão no fato de haver um efeito que faz funcionar a naturalização de um *certo modo* a ser falado no teatro e nas telenovelas brasileiras. E assumir esse posicionamento de leitura implica pensar em uma história e uma política que constituem, necessariamente, esse padrão de fala a ser reproduzido nessas produções.

É importante ressaltarmos que, quando nos referimos ao imaginário construído em torno do problema da língua no teatro, consideramos esse imaginário como efeito de sentido, no funcionamento da memória, constituída pelo simbólico, histórico e ideologicamente. Rodríguez-Alcalá (2011), ao retomar o percurso do surgimento da reflexão acerca da gramática, aponta-nos as relações iniciais entre a *techné grammatiké*, “ciência das letras”, e a *musiké*, que abrangia o “falado” dentre os seus aspectos:

A reflexão gramatical surgiu originariamente no interior de outra disciplina, constituída no século VI a. C., que é o ancestral distante de todas as ciências da linguagem, a saber, a *musiké*, estudo da fala poética, dom das Musas, que era uma fala cantada. A *musiké* compreendia a análise de três aspectos: o ritmo, a melodia e o “falado”. O estudo deste último aspecto, o “falado”, separado do ritmo e da melodia, teria se emancipado, entre os séculos V e IV a. C., dando lugar à *techné grammatiké*. Esse fato teria estado relacionado às transformações do estatuto do texto escrito ocorridas por essa época (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2011, p. 202, grifo da autora).

Consideramos esse apontamento histórico pertinente para o nosso trabalho¹ uma vez que veremos, ao longo do nosso recorte, os sentidos de língua falada e língua escrita no teatro funcionarem indistintamente, e, muitas vezes, de forma opaca, por meio de noções como falares regionais, pronúncia, sotaque, linguajar e prosódia.

Uma questão recorrente para o teatro e para a televisão brasileira, em suas produções audiovisuais, é com relação à preparação do elenco no que diz respeito ao modo como os atores devem falar, pronunciar as palavras. Diante de uma diversidade aparente de modos de falar no território brasileiro, que língua, que sotaque utilizar? Um questionamento aparentemente simples e, por isso, de fácil resolução: ora, a língua em que está escrito o texto e com o sotaque da região a que se refere. No entanto, isso não é tão simples. Comumente, nos veículos midiáticos, em matérias e reportagens que abordam a receptividade de uma telenovela pelo público, a questão do modo de se falar sempre retorna. Como é o caso de novelas em que, independentemente da região do Brasil em que se passa o enredo, o sotaque, na maioria das vezes, é o carioca ou o paulistano. Em nossa compreensão, tomamos sotaque como efeito imaginário de unidade. Falar em termos de sotaque paulista, paulistano, carioca ou nordestino, etc., é sempre uma unidade imaginária que se instala por meio de uma memória discursiva que se materializa em diferentes instâncias².

Como um primeiro movimento de problematização da fala do ator em cena, recorreremos a polêmicas em torno do trabalho do ator em relação à sua fala na televisão. Conhecida no meio artístico como um lugar de “adestramento” da fala de atores, repórteres, fomos em busca de marcas desse funcionamento na atualidade, não necessariamente para se tornar *corpus* de análise, mas porque, em nossa hipótese, tal regularidade se encontrava numa relação com a memória do trabalho do ator desde tempos remotos (em rádios, em teatros).

A seguir, selecionamos algumas manchetes de notícias, veiculadas em sítios eletrônicos de revistas, jornais e portais de entretenimento que evidenciam essa repercussão acerca do *uso* da língua em novelas³ e programas televisivos:

“Confusão de sotaques irrita público e vira assunto na estreia de ‘I Love Paraisópolis’”;

“Goianos se irritam com sotaque carioca de novela da Globo”;

“Está terminando ‘Amor à vida’ – mais uma novela em que ‘paulistas’ falam com sotaque carioca”;

“Ter ou não ter? Autores, diretores e atores debatem o uso do sotaque, em evidência na TV - Em “Geração Brasil”, inglês, espanhol e coreano se misturam ao português; em ‘Meu pedacinho de chão’, caipirês dá o tom de fábula à história”.

Na sequência de buscas no site *Google* a respeito do assunto, uma regularidade de notícias também se apresenta no que tange a uma padronização do modo de falar, que vem revestida pela obtenção de uma técnica do ator, visto que se naturaliza que o sotaque *neutro* deve ser almejado nas posições de atores, cantores, jornalistas:

“Aulas e exercícios ajudam atores a alcançar o ‘sotaque neutro’ - Jeito de falar de William Bonner e Fátima Bernardes é meta de muitos artistas”;

“A padronização do sotaque no telejornalismo”;

“A voz do Brasil”;

“A falta da voz brasileira na Globo”;

“Globo ‘adestra’ sotaques de atores para soar realista”;

“Sotaque neutro? Atores tomam aula de fonoaudiologia para alcançar o esperado sotaque neutro”.

E, por último, a evidência de que cabe ao ator essa capacidade de sobrepor o modo como se deve falar no momento da atuação, deslocado da maneira como o ator *naturalmente* fala:

“Meu sotaque não me incomoda mais, afirma Grazi Massafera”;

“Grazi e a polêmica sobre o sotaque paranaense”;

“Bruna Marquezine mostra como perdeu sotaque carioca em nova novela; [...] Atriz abre as portas de sua preparação de elenco e deixa claro que suou a camisa para não escorregar na fala.”

Tais manchetes são motes iniciais de investigação na medida em que estas circulam na construção de uma evidência de como se deve falar (em termos de sonoridade, de voz) a língua. Destacamos isso devido à difusão dos saberes metalinguísticos, geralmente, concentrar-

se no ambiente acadêmico, mas, nesse caso, não é de se estranhar portais de entretenimento apontando para as polêmicas acerca de sotaques, de dialetos, do falar brasileiro. Ou ainda, para enfatizar como essa evidência de um certo modo de dizer produz a equivalência de que cabe ao trabalho de ator desenvolver a competência de adquirir o sotaque *neutro*. E isso parece funcionar em torno de uma aceitabilidade entre atores, cantores, jornalistas, numa concessão de que há um modo de falar que melhor possibilite a compreensão dos espectadores, que não soe tão estranhamente aos ouvidos do *grande público*, ou ainda, por apresentar uma *média* do falar dos brasileiros.

Assim, é a partir dessas questões que pretendemos compreender o funcionamento desse dizer sobre o falar do ator em produções artísticas. Que língua é essa em que se diz, ou ainda, que se deve dizer? Como bem nos apontam os estudos em *História da Ideias Linguísticas*, quando tratamos da *terra brasilis*, isso não se configura de maneira tão simples, aliás, que língua é falada no Brasil? Basta simplificarmos essa pergunta no singular? Em nosso percurso, parece-nos também não se tratar de reduzir essa problemática a apenas uma adequação de um sotaque predominante.

Por falar em “adequação”, não raras vezes, já vimos funcionar no espaço escolar a comparação do uso da língua com o uso de roupa, que, a depender da situação, devemos nos apropriar do modelito mais adequado: numa situação mais formal, uma língua culta, numa situação informal, uma permissão para uso de gírias, desvios gramaticais, etc. “Com que roupa?” Noél Rosa escreve em uma canção: “Com que roupa eu vou/ pro samba que você me convidou...” se seguíssemos a metáfora, não seria tão absurdo pensarmos “com que língua eu vou pro texto que vou encenar...” No entanto, não partimos dessa simetria roupa, língua, adequação, tampouco, para nós, se faz possível essa metáfora. Isso porque consideramos que há uma injunção histórica em funcionamento no falar do sujeito em uma língua. Em uma lembrança do meu percurso acadêmico, essa metáfora foi uma questão levantada por um professor em uma aula, no início do mestrado⁴, quando o Prof. Dr. Ronaldo Martins lançou uma provocação para nós estudantes: e se a língua for *pele* e não *roupa*? E continuo essa provocação... e no caso do ator? Se lhe arrancar a pele, o corpo fica onde?

É a partir dessas questões brevemente apresentadas que buscamos perscrutar a história das ideias linguísticas no campo da língua falada

no teatro e em telenovelas no Brasil. Porque pensarmos, hoje, nessa questão, parece ter uma relação direta com uma neutralidade a ser alcançada por profissionais que lidam com a atuação. No entanto, consideramos pertinente questionar o que constitui esse “falar neutro” em funcionamento. E para isso, estamos tomando essa neutralidade como um efeito de sentido de uma evidência do que vem a ser a língua falada no Brasil. Colocamos, portanto, a questão da língua no campo de atuação teatral e televisiva. Por que se faz tão evidente para muitos profissionais dessas áreas o fato de começar a atuar e também “perder” o sotaque regional, para se ganhar o tal sotaque neutro? Essas perguntas nos fazem caminhar para o sentido de um funcionamento da língua marcada por uma memória de um “bem-dizer na língua” (Pfeiffer, 2000), que não tem relação simplesmente com o fato de o ator falar de maneira culta, mas de falar um certo sotaque que o projete numa posição de legitimidade e, portanto, de poder falar a (própria) língua. Por que é tão evidente que, por exemplo, um ator que pronuncie o “r” retroflexo tenha que necessariamente modificar, minimizá-lo, articular o “r” tepe, gutural, para soar melhor? É nosso interesse investigarmos se essa evidência também se marca na relação da língua como competência, no sentido funcionalista, próprio geralmente da ideia de comunicação. Que língua (sotaque?) é essa que se diz comunicar melhor?

2. A historicidade na regulação e no funcionamento da língua falada no teatro

No que compete à construção do arquivo, debruçamo-nos sobre os “Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro”, evento realizado na Universidade da Bahia, em 1956, e que foi publicado em 1958. Como sua realização também é inspirada no *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, de 1937, organizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, retomaremos este algumas vezes, a fim de construirmos um percurso de compreensão relativa a uma memória discursiva inscrita nos discursos sobre e na materialidade da expressão vocal na arte musical.

O *Primeiro Congresso de Língua Falada no Teatro* realiza-se nas comemorações do Decenário da Criação da Universidade da Bahia, no período de 5 a 12 de setembro de 1956. Mas é em 1958 que a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, por meio do Ministério da Educação e

Cultura, lança a publicação dos anais do Congresso. A organização desse evento é constituída por duas seções localizadas uma em Salvador e a outra no Rio de Janeiro, capital do Brasil naquela época. Suas comissões são formadas por profissionais atuantes nas áreas das Letras, Linguística e Teatro.

A seguir elencamos os organizadores do Congresso, em seus respectivos cargos (*Anais*, 1958, p. 25/26):

- Chefe executivo no Rio de Janeiro: Professor Celso Cunha, Diretor da Biblioteca Nacional;
- Chefe executivo na Bahia: Professor Martim Gonçalves, Diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia;
- Secretário-Geral no Rio de Janeiro: Antonio Houaiss;
- Secretário-Geral na Bahia: Affonso Rui;
- Comissão executiva: Auto José de Castro, Adroaldo Ribeiro Costa, Américo Lacombe, Agostinho Olavo, Alexandre Robatto Filho, Brutus Pedreira, Cecília Meireles, Darcy Damasceno dos Santos, Décio de Almeida Prado, Enoch Tôrres, Francisco Peixoto de Magalhães Neto, Godofredo Rebêlo Filho, Heitor Dias Pereira, Heron de Alencar, José Acácio Ferreira, José Calazans Brandão, José Valadares, Luísa Barreto Leite, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Maria da Glória Neiva, Nair Costa e Silva, Nelson Rossi, Oscar Tôrres, Odorico Tavares, Pascoal Carlos Magno, Raul Sá, Raul Batista de Almeida, Serafim Silva Neto, Silvio Edmundo Elia, Tomás Santa Rosa, Thiers Martins Moreira, Walter Rui Gomes dos Santos, Murilo Soares da Cunha, Ranulfo Oliveira, Pe. Sales Brasil, Nílton Vasco da Gama, Hélio Simões, Roberto Assunção de Araújo e José Simeão Leal.
- Comissões Promotoras da Seção do Rio de Janeiro: Celso Cunha, Edmundo Moniz, Celso Brant, Antônio Callado; de Salvador: Martim Gonçalves, Nelson Rossi, Heron de Alencar, Heitor Dias.

Segundo seus organizadores, vários eram os objetivos da realização do Congresso, os quais trataremos como a primeira sequência discursiva de nosso arquivo:

Sequência Discursiva⁵ 1:

- a) uma língua padrão para o teatro;
- b) uma língua-padrão da poesia para o teatro;
- c) critérios convenientes de interpretação dos aspectos dialectais da língua no teatro;
- d) critérios convenientes para a adoção e difusão dos seus padrões no meio teatral (*Anais*, 1958, p. 27).

Guardaremos essa SD1 para tratá-la na relação com outros fatos discursivos que serão descritos adiante, para, neste momento, situarmos um pouco mais o acontecimento do Congresso que já nos permite nos relacionarmos com várias pistas discursivas. A divulgação do evento é direcionada a brasileiros e estrangeiros que tenham interesse nesses objetivos. Portanto, inscrevem-se no evento pesquisadores, professores, linguistas, gramáticos, diretores de teatro, atores, estudantes, a maioria oriunda do território brasileiro (Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Distrito Federal e Porto Alegre)⁶. Alguns pesquisadores de universidades de Portugal, França e Uruguai também se fazem presentes.

Algo que nos chama a atenção é o nome do evento: *Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*⁷. Aqui atentamos para o fato de se qualificar o congresso como “brasileiro”. Uma designação que, em nossa hipótese, marca um momento do nosso processo de gramatização. Conforme veremos na periodização proposta por Guimarães (1996, p.131), um momento ancorado na necessidade de se marcar a especificidade da língua do Brasil, mas também da unidade dessa língua. No caso, de acordo com os objetivos apontados pelo Congresso, uma unidade padrão.

É importante ressaltarmos que, durante essa pesquisa, encontramos o trabalho de Mariani e Medeiros (2007), em que as autoras abordam as políticas linguísticas no governo JK para tocarem na questão dos sentidos de língua e sujeito ali significados. No que tange ao CBLFT, para a construção de seus *corpora*, elas consideraram “o levantamento de sequências discursivas relativas à *língua*, *língua/idioma nacional*, *língua padrão*, *prosódia*, *pronúncia* etc. Está em jogo, no levantamento realizado, a natureza da relação entre língua e nação” (MARIANI e MEDEIROS, 2007, p.137, grifo das autoras). Tal proposição feita pelas autoras muito contribuiu com as nossas reflexões aqui tecidas.

Em nosso recorte⁸, consideramos três momentos fundamentais do CBLFT: o primeiro, a abertura do Congresso; o segundo, alguns trabalhos proferidos por especialistas da área da linguagem e do teatro; e o terceiro, o encerramento do congresso, com as normatizações finais. Nesses momentos, buscamos observar a regularidade em torno da justificativa de se chegar a uma fala ideal no teatro brasileiro. Visto isso, passamos para a compreensão do CBLFT tal como um *discurso fundador* (ORLANDI, 1988), na construção do imaginário que ainda produz seus efeitos em produções contemporâneas. Em nossa compreensão, tal discurso, ao funcionar como regularizador do tipo de fala a ser legitimada, faz regular também o acesso a esse tipo produção. Isso produz efeitos por parte de quem está legitimado a produzir teatro (escrever, dirigir, encenar), assim como quem está habilitado a assistir. Em outras palavras, como o político faz funcionar a interdição do dizer e, não menos, da escuta. Em nossa análise, buscamos também colocar em questão a problemática em torno da própria especificidade do teatro: “escrito para ser falado...” e como que, dentro do próprio congresso, produz-se o apagamento dessas especificidades.

Recorte 1 – Abertura do congresso

A seguir, disponibilizamos algumas sequências discursivas da abertura do congresso, proferidas pelo prof. Celso Ferreira da Cunha, naquele momento, professor catedrático da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, diretor-geral da Biblioteca Nacional:

SD2:

A Bahia, tão zelosa do purismo lingüístico, terra que foi de um RUI BARBOSA e de um CARNEIRO RIBEIRO, volta-se agora não só para o **estudo da língua culta padrão**, mas também para o dos **falares regionais**, cônica da verdade das velhas palavras de CHARLES NODIER: “todo aquele que não estudou cuidadosamente os falares da sua língua **não a sabe além da metade**” (*Anais*, 1958, p. 36-37, grifo nosso).

Observamos, de saída, a língua posta em relação à construção de um conhecimento metalingüístico via “o estudo da língua culta padrão”. Mas, além de o estudo da língua ser colocado tendo em vista a sua

normatividade culta, há naquele momento, a necessidade de se pensar a respeito da fala dessa língua, considerando os “falares regionais”. Colocando em relação de sentidos as SD1 e SD2, é preciso observar que o objetivo da realização do Congresso é colocado em termos de se conseguir chegar em uma **língua padrão para o teatro**, mais do que isso, uma língua padrão **da poesia** para o teatro, construindo critérios *convenientes* para a interpretação de **aspectos dialetais** da língua **no** teatro, e mais do que isso, construindo critérios *convenientes* para a adoção e difusão **dos seus padrões** no meio teatral. Está em contínuo jogo aquilo que Mariani e Medeiros (2007, p.138) destacam:

as oposições *língua/falares* e *padrão/regional* constroem a imagem dividida e hierarquizada da língua e contribuem para a construção de dois eixos: de um lado, a defesa da unidade linguística; de outro, a pouca ênfase na diversidade dialetal.

Enquanto no primeiro eixo funciona o singular, no segundo, vemos funcionar o plural. Essa relação singular/plural materializa a evidência da unidade da língua e a multiplicidade do falar, mas que é retomado em um efeito de unidade quando qualificado como regional. Nessa perspectiva, cada região tem o seu falar e o Brasil, uma língua. E nessa unidade, a “língua” possui específica determinação: culta e padrão. Língua que é compreendida por uma somatória do padrão culto com os falares regionais, na qual “culto padrão” funciona ao mesmo tempo como uma parte da língua e como metáfora da Língua. E conforme Mariani e Medeiros destacam: “ao lado da unidade linguística, a construção de uma imagem de nação igualmente unitária” ((MARIANI e MEDEIROS, 2007, p.138).

Voltando ao discurso de C. Cunha, o professor especifica duas características acerca da formação linguística no Brasil:

SD3:

Estas duas características – número eventual relativamente restrito de dialetos, e dialetos relativamente instáveis – são, do ponto de vista de nossos objetivos, as coordenadas sociais e naturais que não só os justificam, mas também os condicionam. Porque, em verdade, **parece que estamos no limiar de uma era**

sócio-política em que as grandes línguas nacionais tendem a apresentar progressivamente uma unidade relativa muito mais ampla do que a que num passado ainda próximo parecia impossível. Ora, se essa característica parece válida para laboratórios de cultura como a Ásia, a Europa e mesma a África, não o parece menos para os países americanos, cujo passado lingüístico pré-europeu poucos traços deixou no presente.

No Brasil, particularmente, os fenômenos como que são desse tipo, não só pela escassez de população, mas porque, na totalidade dos fatos, seus dialetos se forjaram de fora para dentro, pelo menos nas origens, e, dessa forma, não tiveram ainda nem uma sustentação de cultura endógena própria nem uma base populacional bastante rica. **Com efeito, somos uma nação em que as formas, técnicas e normas de cultura revelam uma flutuação e instabilidade muito maior do que as européias ou as asiáticas ou, mesmo, as africanas; e, mais, uma nação que, pelas características sociais e econômicas do mundo moderno, tende progressivamente para uma grande unidade, sem os entraves de um tradicionalismo regional radicado multissecularmente** (*Anais*, 1958, p.37, grifo nosso).

Aqui destacamos o fato de o pesquisador tratar das línguas nacionais numa evidência de unidade. E isso se constrói de maneira contraditória em seus argumentos, pois ele identifica a instabilidade e a diferença do território brasileiro. Mas, ainda assim, a unidade se constitui como um objetivo a ser alcançado, e o regionalismo é caracterizado como entrave, problema a ser superado.

SD4:

Assim sendo, **o problema da língua comum, unitária e nacional, apresenta no Brasil, a um tempo, tendência espontânea muito mais fácil de realizar-se naturalmente, e tendência que deve ser apoiada por uma política linguística consciente.** A força do Recife para certa área, desta soberba Salvador para outra, do Rio, de São Paulo, de Pôrto Alegre, de Belo Horizonte, cada um para sua periferia, mostra que tendemos irresistivelmente para certos padrões regionais amplos e pouco numerosos. Mas inspira-nos também na compreensão de que –

graças aos modernos meios de comunicação viva, à distância, aliados a uma população que se multiplica em permanente fusão de nacionais de todos os pontos em todos os pontos – **é possível, para a intercomunicação de âmbito universalista no nosso território nacional, adotarmos lúcida e conscientemente uma média de falar equidistante de todos os padrões básicos regionais** (*Anais*, 1958, p.37-38, grifo nosso).

A questão da unidade percorre todo o discurso, inscrita como uma “tendência espontânea”, algo natural do desenvolvimento da língua. Apaga-se, assim, a historicidade da língua e como ela também é constructo, material, que se propaga e se dizima a partir de relações entre sujeitos. Não bastando, a unidade, de acordo com o autor, será resultante de uma média de se falar a ser adotada de forma lúcida e consciente.

SD5:

A consciência dessa necessidade se manifestou antes, como não podia deixar de ser, no meio teatral brasileiro, porque foi nele que mais diretamente se sofreu primeiro o imperativo de uma **pronúncia que pudesse manter viva a ilusão de realidade** requerida pela arte de representar.

O nosso Congresso, porém, creio eu, não aspira a servir tão somente à língua falada no teatro. Ao contrário, aspira a **língua falada culta no Brasil todo inteiro**. Se chegarmos a **um padrão culto** aceitável para o teatro, este se imporá, por vir de consequência, ao rádio e à televisão, ao cinema e ao magistério, ao parlamento e à tribuna em geral, em suma, a tôdas as categorias profissionais que fazem da técnica da língua uma como [sic] finalidade, ou pelo menos um instrumento cuja finalidade seja na medida do possível pan-brasileira. Assim o King’s English na Inglaterra; e o Bühneausprache, na Alemanha (*Anais*, 1958, p.38, grifo nosso).

Na SD5, o teatro é colocado como um lugar em que é preciso atingir uma média padrão de se falar para atingir a verossimilhança na atuação. Questionamos: que realidade é essa a que se faz alusão? Seguindo o

eixo argumentativo, é a partir do teatro que será possível propagar esse modo de falar para todo o território nacional.

Vemos operar até aqui o seguinte paradigma discursivo:

“língua padrão” (SD1);

“língua culta padrão” (SD2);

“língua falada culta” (SD5);

“padrão culto” (SD5).

Vejam que há o desdobramento de sentidos, por substituição ou acréscimo de termos, em que a média padrão de fala desliza e significa a língua culta, retomando o que consideramos na SD2: a língua culta como metáfora da própria Língua. Identificamos o fato de funcionar aí uma memória discursiva de um *poder dizer* (sobre) a língua. E este é construído tendo em vista um modo, no caso, o padrão, a ser recomendado, segundo os objetivos do CBFLT apresentados na SD1. Há, portanto, o padrão que deve ser culto. Há a fala que deve ser padrão. Objetiva-se, assim, um dizer (sobre) a língua dentro desse padrão. Para compreendermos essa padronização, torna-se relevante considerarmos o funcionamento da normatização, de acordo com Pfeiffer:

A questão da *norma* nos coloca diante da reflexão do modo de funcionamento da língua, instrumentalizada, domesticada, administrada pela sua gramatização. A língua normatizada não é da ordem do « ser », mas do « dever ser ». Este *dever ser* vai ganhando sentidos, a partir do século das luzes, filiados a uma ideia de igualdade não só nacional, que permite construir a ideia de nação, mas também de igualdade cidadã (PFEIFFER, 2000, p.28).

Normatizar a língua falada no teatro e objetivar expandi-la pelo país “todo inteiro” é assumir uma posição de totalidade e, não menos, totalitária. Aliás, é preciso retomar Pfeiffer: “a igualdade é tirânica.” (PFEIFFER, 2000, p.28). Além disso, vemos que há nessa tomada o problema de que a língua é vista simplesmente como um instrumento, uma ferramenta, e não como algo constitutivo do processo de subjetivação do indivíduo. Apagam-se, assim, o político e a relação

língua-ideologia. “O discurso é a materialidade específica da ideologia e a língua é a materialidade específica do discurso”, como bem pontua Orlandi, a partir de Pêcheux (ORLANDI, 2010, p. 17). Considerando isso, a normatização tendo em vista um padrão, o culto, não diz respeito à língua falada no Brasil, mas de quem detém um *poder dizer* (sobre) a língua.

SD6:

A Sua Excelência o Senhor Governador ANTÔNIO BALBINO, que prestigia esta sessão mostrando como lhe são caros os **problemas de cultura**, o que desnecessário seria dizer, professor eminente que é [...] (*Anais*, 1958, p.39, grifo nosso).

Destacamos na SD6 a língua colocada como um “problema de cultura”. Na SD2, também foi enunciado o “purismo linguístico” como umas das preocupações da terra baiana. Voltarmos-nos para essas justificativas em torno da realização de tal Congresso implica pensarmos no ideal de civilização almejado desde o nosso período colonial. Guimarães (2000), ao analisar a Constituição de 1946⁹ no que tange à argumentação do texto em que se conclui que a Língua Portuguesa é o idioma nacional do Brasil, volta-se para os argumentos sustentados de que a Língua Portuguesa “é um instrumento de civilização superior às línguas indígenas” (GUIMARÃES, 2000, p.176). Ao construir esse argumento, o autor explicita que há a indicação fundamental de que o povo brasileiro, como falantes da Língua Portuguesa, identifica-se também como um povo civilizado. “Ou seja, enquanto povo civilizado, o povo brasileiro só fala uma língua” (GUIMARÃES, 2000, p.176). E isso é decisivo também para a construção de uma memória sobre a língua, baseada numa unidade (imposta) e que produz efeitos, como temos visto, no que se refere à língua falada no Brasil. No teatro, há de se falar uma língua de um povo civilizado, ora!

Recorte 2 – Alguns trabalhos apresentados no CBLFT.

Destacamos algumas apresentações¹⁰ que justificam e defendem a pertinência da padronização da língua portuguesa no teatro brasileiro¹¹ por meio de critérios que, conforme constatamos, buscam dar uma regularidade em torno de questões de linguística (com base no que,

naquele momento, está se compreendendo por sotaque, pronúncia e prosódia) e a prática da língua a ser falada nos palcos (justificada pela normatização da língua, visando a uma fala melhor compreensível, clara e articulada). A numeração que utilizamos está na ordem de publicação, segundo a organização dos anais, seguida do título do trabalho. Destacaremos também o nome e a posição institucional do congressista, na ocasião do evento, conforme descritos no arquivo.

Para a organização do congresso e apresentação dos trabalhos, os congressistas se dividiram em três comissões A, B e C, tendo em vista a discussão dos objetivos do CBLFT, no caso das comissões A e B; e o estudo e a recomendação das normas e moções, no caso da C. O pesquisador responsável pelo trabalho (tese, comunicação ou exposição) lia-o e um relator ficava responsável por dar um parecer sobre o trabalho. Em seguida, era aberto um debate entre os congressistas sobre a apresentação e, por fim, o presidente da comissão dava sua aprovação para a publicação nos anais e o voto de louvor, crítica ou restrição.

Nas apresentações 1 e 10, os saberes linguísticos em torno de uma descrição: a média aritmética e a “tentativa de descrição”.

1. “Extração da média aritmética da pronúncia carioca. Caracterização da base carioca, como resultado da média. Notas subsidiárias a respeito do linguajar cearense”

Autor: José Liberal de Castro¹², arquiteto e cenógrafo; Relator: Albino de Bem Veiga, professor de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul.

Nessa apresentação o autor destaca que elegerá o “padrão carioca, apesar de inúmeras ressalvas” e levará em conta “a pronúncia das pessoas cultas, evidentemente” (*Anais*, 1958, p.101). Ele pondera que, como arquiteto, carece-lhe a “autoridade para a exata apreciação do assunto”. No entanto, para ele, trata-se de um assunto de interesse nacional.

SD7:

Acreditamos mesmo que a comparação de um contingente urbano só deverá ser feita com grupo demográfico idêntico. Neste critério, aliás, deveríamos considerar apenas as **pronúncias vigentes nas capitais**, pois, em nossa terra, elas representam funções econômica, política e educacional

difícilmente emuladas pelas de outros aglomerados urbanos nos respectivos Estados... ((*Anais*, 1958, p.102, grifo nosso).

Ao longo desse trabalho, o autor dá alguns exemplos de aspectos fônicos pronunciados em diferentes regiões, e justifica o padrão carioca por meio de parâmetros quantitativos. Ou seja, se a maioria fala assim, deve-se prevalecer tal média. E no parecer de Veiga, isso é reforçado:

SD8:

A língua do teatro é adquirida, estilizada pois. A frase carioca pela sua densidade demográfica, porcentagem de alfabetização, ponto de convergência e cadinho das demais pronúncias – parece satisfazer e constituir a base da pronúncia culta, que é a do teatro (*Anais*, 1958, p.112).

10. “Tentativa de descrição do sistema vocálico do português culto na área dita carioca”

Autor: Antônio Houaiss, licenciado em Letras Clássicas/ Relatores: I. S. Révah, diretor de Estudos na Escola de Altos Estudos da Universidade de Paris; Carlos Henrique da Rocha Lima, professor catedrático do Colégio Dom Pedro II; Antônio J. Chediak, professor do ensino secundário da Prefeitura do Distrito Federal; e Evanildo Bechara, professor da Escola Técnica Nacional.

Houaiss, quando fala do padrão adotado em sua pesquisa, refere-se ao “da chamada área carioca, e culto, isto é, dos indivíduos integrantes das camadas sociais e profissionais que aspiram a dar ao seu instrumento de comunicação o maior âmbito de universalidade dentro do Brasil e da língua comum” (*Anais*, 1958, p.218). Ao mesmo tempo, o autor ressalva que os estudos dialetológicos “não tiveram ainda o desenvolvimento que permita uma caracterização tão completa quanto possível de seus falares regionais e urbanos e rurais.” (*Anais*, 1958, p.219) Como podemos observar, apesar de a formulação suspender um efeito de certitude e referencialidade exata (“na área dita carioca”; “da chamada área carioca”; “que aspiram dar (...) o maior âmbito”; “não tiveram ainda (...) caracterização tão completa”), ainda assim, o pré-construído que sustenta a suspensão do efeito é o da existência de uma língua padrão-culta e de falares regionais urbanos e falares regionais rurais. Mas há também uma nova nomeação que possa vir a produzir

ruído: língua comum. Que direção de sentido apontaria este modo de se referir à língua? Seria o mesmo de uma língua padrão? Deixaremos a pergunta ressoando para seguir adiante.

Nas apresentações que se seguem, a regularidade se encontra no espaço de enunciação¹³, cujo enunciador ocupa uma posição autorizada a dizer o que deve vigorar na prática do teatro, uma vez que são diretores, professores de artes e/ou atores. Além disso, observamos que, dessa posição, o sujeito congressista se volta para um ideal de língua e de teatro pautados nos modelos estrangeiros europeus, destacadamente, a França (conhecida genericamente como o berço cultural do ocidente) e a Itália (pela história do teatro).

3. “Padronização da prosódia brasileira”

Autor: Ruy Affonso, diretor do Teatro da Universidade de São Paulo e ator;

Relatora: Maria José de Carvalho, professora de Dicção e Cômico da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Nesse trabalho apresenta-se a história do falar no teatro no Brasil: nessa narrativa, primeiramente, até início do século XX, a prosódia da língua no teatro estaria de acordo com a prosódia de Portugal. Grupos de teatro começam, em meados do século de XIX, a se apresentar com apenas atores brasileiros e a “falar abrasileiradamente” (*Anais*, 1958, p.125). Ainda segundo essa narrativa, a elite frequentadora de teatro teria estranhado essa nova sonoridade presente nas peças. Vejamos que, nesse período, nós temos aí instaurada uma problemática em relação à língua portuguesa brasileira. Os artistas trazem à tona, por meio de sua fala, a questão de uma identidade brasileira não somente arraigada ao português de Portugal. Mas que língua portuguesa brasileira é essa a ser falada?

R. Affonso irá brevemente tecer a problematização em torno da língua no teatro correlacionando com a história do teatro no Brasil. Inclusive o autor explicita que o período da primeira Guerra dificultou a vinda de trupes estrangeiras. No cenário carioca, R. Affonso aponta que, em 1911, se funda a Escola Dramática Nacional, onde o professor José Oiticica teria que lidar com a questão da pronúncia em suas aulas: “instituí, para meu uso, a pronúncia que me parece **mais verdadeiramente nossa**” (OITICICA, 1955, p.253 *apud* AFFONSO *in Anais*, 1958, p.127; grifo nosso). Affonso ainda apresenta o acontecimento da Semana da Arte Moderna, em 1922, como sendo um

espaço que chamará a atenção “para a multiplicidade de prosódias brasileiras” (*Ibid.*, p.129).

Na relação com a visibilidade destas múltiplas prosódias, Affonso aponta que, em 1924, a professora Noemia do Nascimento Gama, em uma conferência ministrada no Instituto de Educação, de São Paulo, evoca a necessidade da normatização da prosódia no teatro nacional:

SD9:

O tema da conferência era a ‘Califasia’, e o convite, para que a famosa declamadora paulista a pronunciasse, partira de Sampaio Dória. Nesse trabalho, Noêmia do Nascimento Gama estendia-se sobre a **necessidade da fixação da nossa prosódia normal**, obra necessária, preliminar a qualquer tentativa de criação do teatro nacional e escolas de dicção (*Anais*, 1958, p.127, grifo nosso).

Quebraremos essa narrativa para trazer uma outra palestra da professora, realizada no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, na qual N. Gama persiste no argumento dessa uniformização, conforme consta no artigo “A Calliphasia ou Declamação”, publicado na *Revista de Educação* (1930): “[...] antes da interpretação da poesia ou da prosa, é essencial ensinar a dizel-as com perfeita dicção” (GAMA, 1930, p.50); “[...] só pela calliphasia – Arte de dizer –, poderemos realizar esse ideal de bem fallar a nossa lingua” (GAMA, 1930, p.54). No entanto, Gama será crítica ao fato de se defender uma pronúncia a partir de como que se fala nas capitais:

SD10:

Aconselham alguns auctores, que têm escripto sobre a <<a arte de dizer>>, seguir a pronunciação que predomina nas **capitales dos paizes**, onde, dizem elles, é natural ser **maior a cultura e o desenvolvimento intellectual**. A opinião é inaceitavel. É preciso haver **uniformidade e perfeição na pronuncia de uma lingua**; e acompanhar aquelles que vivem na capital de um paiz, seria procurar a **desnacionalisação**, pois toda capital é objecto preferido para moradia de povos de nacionalidades differentes (GAMA, 1930, p.54-55, grifo nosso).

Fixar a “nossa prosódia normal” (SD9) significa, nesse momento, buscar a “uniformidade e perfeição na pronúncia de uma língua” (SD10). A singularidade em torno de “uma língua” põe em questão a relação do encontro entre línguas, frente aos movimentos migratórios para a capital.

Retomando a narrativa lida por Affonso, dos eventos que sucedem em torno dessa temática até o CBLFT, o autor retomará pontos fundamentais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, convocado pelo escritor Mário de Andrade. Nesse evento, dentre as normas proferidas pelos congressistas, destaca-se que “a arte de dizer, a dicção, não consiste apenas na emissão clara dos fonemas” (ANDRADE, 1937, p.54 *apud* AFFONSO, 1958, p.131); tal congresso “resolve considerar a pronúncia carioca a mais perfeita do país e propô-la como língua-padrão a ser usada no teatro, na declamação e no canto eruditos do Brasil” (ANDRADE, 1937, p.69 *apud* AFFONSO, 1958, p.131).

Em sua apresentação, Affonso adverte: “não pretendo sugerir que seja recomendada, em todo território nacional, a adoção de uma mesma e única pronúncia”. Ele se coloca a favor de uma “relativa uniformização da pronúncia brasileira” no teatro: “Disse no teatro, mas se êle conquistar o privilégio de aferidor da prosódia, por extensão, isso poderia também ocorrer em relação ao cinema, ao rádio, à televisão, à tribuna, à cátedra e ao púlpito” (*Anais*, p.133-134). O autor considera várias nuances que envolvem pensar nessa uniformização, busca se localizar na literatura linguística e, em sua conclusão, é favorável à língua-padrão ser regida pela “média das prosódias carioca-paulista”, sem os seus vícios. Isso é justificado pela inteligibilidade e clareza por parte da pronúncia dos atores, que ele observava da posição de diretor e ator, além do fato de Rio de Janeiro e São Paulo constituírem “os dois pólos da evolução teatral brasileira, e mais, da renovação da cena nacional” (*Anais*, p.142). A não exclusividade é redimensionada pela coalisão entre São Paulo e Rio de Janeiro. Ou seja, mantém-se o sentido de uma unidade existente sustentada pela *cultura* (evolução teatral brasileira) e pelo *desenvolvimento* (renovação da cena nacional).

4. “Uma língua-padrão para o teatro nacional – sugestões para sua adoção”

Autora: Maria José do Carvalho; Relator: Ruy Affonso.

Nesse trabalho, a autora destaca a necessidade de se ter uma língua-padrão para o teatro, assim como isso já ocorria em outros lugares do mundo, como na França e na Itália. Observamos que a referência que se faz é ao modelo europeu, não nos sendo estranho tal comparativo, quando trazemos a questão do processo de nossa gramatização, conforme veremos mais à frente. Nesses países, conforme exemplificado pela autora, o ator, independentemente de onde ele advenha, deve pronunciar no teatro uma língua-padrão, homogênea e oficializada:

SD11:

Quando se assiste a um espetáculo de companhia italiana ou francesa de classe – para citar os casos entre nós mais conhecidos – ouve-se uma **linguagem correta, musical e homogênea**, isenta de qualquer sotaque regional ou mesmo dialetal.

Isso, no entanto, não quer, em absoluto, dizer que todos os seus atôres sejam parisienses ou da toscana: mas significa apenas que todos êles, quer sejam de Paris, Toulouse ou Marselha; de Roma, Florença, Veneza ou Nápoles, cuidaram intensamente da sua dicção, **expurgando-a** não só dos vícios habituais, como das peculiaridades regionais ou dialetais, apresentando no palco, além de emissão perfeita, uma pronúncia **limpa**, segura clara e homogênea, de acôrdo com os cânones que uma **tradição** de cultura literária e teatral lhes oferece (*Anais*, p.152/153, grifo nosso).

No caso do Brasil, o carioca é o sotaque almejado para ocupar essa posição de língua-padrão, no entanto, sem os seus vícios: “Essa linguagem carioca, convenientemente depurada, aproxima-se bastante da linguagem paulistana culta, embora seja a primeira de fato rítmica e musicalmente mais rica” (*Anais*, p.154).

Carvalho aponta em seu trabalho algumas características do falar no Rio de Janeiro, São Paulo e no nordeste. No caso de São Paulo, a autora acrescenta:

SD12:

o falar do planalto, **mesmo o urbano**, apresenta várias modalidades de pronúncia e sintaxe, de acôrdo com a diversidade

das camadas da população. Embora na classe alta ou de tradição seja êle mais correto e musical, ressentem-se mesmo assim uma certa pobreza rítmica e melódica, talvez já oriunda do seu provincianismo e isolamento colonial (*Anais*, p.151, grifo nosso).

Destacamos aqui o fato de já estar seccionado o falar urbano versus *algum outro*, o qual nem foi citado, mas que funciona em um imaginário de língua. Parafrazeamos este *outro* por rural ou, em outro contraponto, o falar da capital versus o falar do interior. No caso do rural, do interior, ele já se encontra, de saída, fora de um padrão desejado. Mas ainda assim, “mesmo o urbano”, não é homogêneo. A formulação “mesmo o urbano” produz efeitos de sentidos construídos imaginariamente acerca do urbano e seus ecos de civilização, cultura e erudição; e também o mesmo enunciado apresenta contradições, uma vez que evidencia o quão complexo é segmentar a língua por essas contingências. Como lidar com o diverso, o plural, dentro do próprio falar urbano? E então, uma vez identificado esse caráter de diversidade no falar paulista/paulistano, explicita-se a questão socioeconômica da população: é justificado, portanto, que as pessoas mais abastadas de “classe alta ou de tradição”, estas sim têm o domínio culto de falar. Silenciam-se aí todas as outras pessoas que não sejam pertencentes àquela elite. Ecos desse silêncio que ainda rugem em nossos dias...

Carvalho descreve o sotaque do Nordeste como agradável, em sua melodia, mas que, para o teatro, ele não é apropriado também. Salientamos aqui a forma abrangente como a autora nomeia a região: nordeste; como se em toda a extensão do nordeste, o falar fosse o mesmo.

E desse modo, a professora retoma o Congresso de 37, na ocasião em que a linguagem carioca foi eleita a língua-padrão para o canto, devido esta ser “mais fluente, elegante e **urbanizada**” (*Anais*, p.153, grifo nosso). “O bom teatro foi e é nos países de **sólida tradição cultural** não um espelho do falar inculto e defeituoso [...], mas um modelo de linguagem correta, de pronúncia clara e expressiva.” (*Anais*, p.153, grifo nosso); “... a arte de bem representar implica, necessária e indispensavelmente, entre outras coisas, uma dicção conscientemente irrepreensível.” (*Anais*, p.153). Soma-se à cultura e ao desenvolvimento, a evidência da urbanização enquanto baluartes do padrão-culto que pode ser visibilizado enquanto uma unidade.

9. “A importância da palavra no teatro e na educação”

Autora: Luísa Barreto Leite, professora de Interpretação Dramática e de Estética do Ballet, atriz; Relator: Darcy Damasceno dos Santos, professor e escritor.

Dessa apresentação, diferentemente das outras que nos voltamos para o texto apresentado no congresso, destacamos o parecer de Santos:

[...] a Autora não se pretende especialista em assuntos dessa natureza, razão por que, de certo modo, se poderia justificar a extrema inadequação vocabular, o despreparo científico e, não poucas vezes, a imprecisão de conceitos com que enfrenta os assuntos ventilados. Isso não obstante, a Autora revela uma aguda intuição dos principais problemas que preocupam este Congresso, o que se deve, sem dúvida, à sua experiência do meio teatral e à manifesta vocação que a anima (*Anais*, p. 215).

Aqui vemos funcionar, contraditoriamente, o espaço de enunciação da autora confrontado pelo que se confere de seus conhecimentos linguísticos limitados, e, ao mesmo tempo, ela sendo autorizada naquele dizer devido à experiência adquirida como professora da área teatral. Isso faz valer seu posicionamento acerca do assunto e inseri-lo nos anais do evento. Trata-se de uma interessante relação de forças entre áreas e práticas que, sem deixar de se fazer ver a diferença, abre-se a possibilidade de coexistência pela “harmonia” dos interesses em jogo, o que vem a se repetir na próxima apresentação, apontando-nos essa interessante regularidade.

12. “Padronização do vernáculo nas escolas de teatro”

Autora: Lília Nunes, professora de Dicção do Conservatório Nacional de Teatro; Relator: Nílton Vasco da Gama, professor de Filologia Românica da Faculdade Católica de Filosofia da Bahia.

A professora Nunes também é alvo de crítica pelo relator devido à abrangência do tema por ela proposto. No entanto, o parecer ainda assim é favorável à inserção nos anais uma vez que ela se apresenta “a par dos principais problemas ligados à arte de falar na cena teatral, graças à sua conhecida experiência profissional de docente da chamada

califasia” (*Anais*, p.386). Notamos que Nunes se posiciona a favor de uma padronização, mas não aponta nenhuma prosódia como a melhor.

17. “Linguagem de teatro”

Autor: Antenor Nascentes, professor emérito do Colégio Pedro II, professor catedrático da Faculdade Fluminense de Filosofia; Relator: Agostinho Olavo Rodrigues, do Serviço Nacional do Teatro.

Essa apresentação chama-nos a atenção devido ao fato de se tratar de uma enumeração de palavras e locuções referentes à prática do teatro declamado e musicado. O relator Rodrigues evidencia com louvor a importância desse trabalho como um dicionário da área, e que apresenta também fragmentos históricos do teatro feito no Brasil: “Uma das qualidades fundamentais do dicionário é o seu caráter de experiência vivida e relacionada com a sociedade teatral brasileira.” (*Anais*, p.447). Em nossa leitura, ressaltamos o fato desse instrumento linguístico marcar a construção de uma memória acerca de um teatro brasileiro.

Nessa tensão entre um saber legitimado e uma prática legitimada, na unidade de uma demanda pelo padrão-culto, passamos ao nosso terceiro recorte que instaura com mais força a necessidade da normatização.

Recorte 3 – A normatização

Nessa parte final dos anais, apresentam-se o alfabeto fonético adotado nos trabalhos ali apresentados e as normas aprovadas pelo congresso. Observamos que, na descrição de algumas consoantes, aparece a seguinte adjetivação: “português **normal** de Portugal” (*Anais*, p.473, grifo nosso); “português **normal** do Brasil” (*Anais*, p.473, grifo nosso). Imediatamente, ocorre a nós o questionamento: o que vem a ser esse normal? Vejamos que o normal ali empregado também tem o seu funcionamento marcado pelo sentido de uma homogeneização. E, em contraponto a essa adjetivação “normal”, chamam-nos a atenção as outras denominações, conforme a sequência abaixo:

português **normal** do Brasil (*Anais*, p.473, grifo nosso)

versus

português do **Rio, São Paulo e extensas zonas** do país (*Anais*, p.475, grifo nosso)

português **popular do Rio e algumas zonas próximas** (*Anais*, p.475, grifo nosso)

português **popular de certos pontos da Bahia e do Rio** (*Anais*, p.476, grifo nosso)
português de **certas zonas do Rio Grande do Sul** (*Anais*, p.476, grifo nosso)
português do **Rio, São Paulo e de outras zonas** do país (*Anais*, p.476, grifo nosso)
português “**caipira**” do Brasil (*Anais*, p.477, grifo nosso).

Em nossa leitura, ancora-se nesses enunciados a opacidade ao tentar descrever o Brasil em uma unidade de fala, de povo. Que zonas são essas? Que Brasil é esse?¹⁴ Que fragmentação é essa que cerceia o país?

Vale ressaltarmos o fato de que nos anos 50 foi feita também a segunda edição de “O linguajar carioca” (1922; 1953), obra em que Antenor Nascentes (pesquisador participante tanto do CBFLT quanto da formulação da NGB) propõe uma divisão dialetal do português do Brasil. O autor predica grande parte do território do Centro-Oeste e da fronteira com Bolívia por *território incaracterístico*, dado o argumento de uma área quase despovoada. Acerca desse enunciado, Almeida (2006) analisa:

O fato é que essa predicação de Nascentes (1922, p.53) significa os sentidos de uma história interdita da língua, que não fora ainda formulada. Ao predicar a região de fronteira como território incaracterístico pela relação constitutiva entre língua/sujeito/história, tornam-se incaracterísticos não só a língua, mas também o sujeito que a fala e a história que os determina (ALMEIDA, 2006, p.47).

É preciso darmos consequência a essa questão, visto que, conforme registrado nos anais do CBLFT, mesmo onde também se é habitado, também se apagam os sujeitos-falantes e sua história, por meio de uma indistinção territorial, seja por “extensas zonas”, “outras zonas”. Não nomear tais regiões é uma forma também de sobredeterminar as regiões a partir das quais devemos nos pautar e assim mirar o nosso modo de falar.

No fim dos anais, encontram-se as normas aprovadas pelo CBLFT, ou seja, é necessário concluir o evento com a normatização da língua

falada no teatro, no caso, com o que deve ser usado e o que deve ser evitado. O padrão de uma língua construído, forjado, por meio da normatização que, invariavelmente, apaga sujeitos, práticas, sentidos.

3. O CBLFT pela História das Ideias Linguísticas

O dispositivo teórico-metodológico em que situamos nossa proposta é o da *História das Ideias Linguísticas*, junto ao dispositivo da *Análise do Discurso*. Tal tomada é inscrita num elo indissociável de Conhecimento, História e Sociedade. E isso implica considerarmos que toda prática social é necessariamente política e que as consequências destas também são de ordem política e ideológica.

É nosso propósito trazeremos a materialidade da língua falada em manifestações tais como o teatro e as telenovelas em sua relação histórica, uma vez que sujeito e sentidos estão necessariamente relacionados. Essa relação provoca um modo de se pensar a língua, de falar a língua e falar sobre a língua, ou ainda, um modo de construir uma história e uma sociedade. Isso para dizer que, ao lidarmos com a problemática introduzida na primeira parte deste trabalho, estamos lidando com um espaço de produção de conhecimento de língua e sobre a língua. Ora, como se determina uma “média” de falar dos brasileiros, conforme vimos no discurso de abertura do Congresso? E como esse conhecimento sobre a língua se naturaliza ao longo do nosso processo de gramatização a ponto de jogar para o sujeito a responsabilidade e a competência para ter que se falar nesse “padrão médio” ou nessa forma mais “neutra”?

Ao considerarmos os estudos do português no Brasil, conforme a periodização¹⁵ proposta por Guimarães (1996, p.131), o processo brasileiro de gramatização é iniciado no segundo período; já o terceiro momento (no qual situamos também o *Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*), é quando ocorre uma série de políticas linguísticas, bancadas pelo Estado, a fim de se pensar a especificidade da Língua Portuguesa no país. É nesse momento que se fundam as Faculdades de Letras, o que institucionaliza espaços de pesquisas linguísticas; que uma comissão define que o idioma nacional do Brasil é a Língua Portuguesa, em 1946; que ocorre o Acordo Ortográfico de 1943; além da instauração da Nomenclatura Gramatical Brasileira - NGB, em 1959, conforme Baldini (1999, 2009) nos apresenta o

percurso de formulação da Nomenclatura e os efeitos desta na autoria das gramáticas posteriores.

Vemos, portanto, nesse período, alguns gramáticos e linguistas que se articulam para determinar como a Língua deve ser ensinada, aprendida, e por meio do CBLFT, uma tentativa também de padronização da fala dos brasileiros. Aliás, notamos que da comissão responsável pela NGB (BALDINI, 2009, p.67), formada por oito membros, seis deles participaram do CBLFT, entre eles: Antenor Nascentes, Carlos Henrique da Rocha Lima, Celso Ferreira da Cunha, Serafim Pereira da Silva Neto, Antônio José Chediak e Silvio Edmundo Elia. Uma coincidência não tão surpreendente quando trazemos isso para a História das Ideias Linguísticas e nos atentamos que no Brasil, nesse período, poucos são os cursos de Letras em funcionamento. Portanto, não é mero acaso a coincidência desses mesmos nomes de pesquisadores atuantes nas formações das comissões de políticas públicas e na organização dos congressos nacionais, realizados nas instituições de ensino. Salientamos o fato de que não estamos considerando que todos os pesquisadores se situam numa mesma posição teórico-política. Pelo contrário, sabemos também das controvérsias e polêmicas no processo de implementação dessas políticas. Mas, ao mesmo tempo, consideramos sintomática a maneira como se legitimou e circulou o conhecimento sobre a língua portuguesa, para fins pedagógicos e também artísticos, num imaginário de uma língua padrão, oficial, que abrangesse uma totalidade da nação brasileira.

E nesse imaginário vemos funcionar o que Orlandi denomina *língua imaginária* e *língua fluida* (ORLANDI, 2002, p. 22): a primeira, no âmbito das sistematizações, e a segunda, no que diz respeito ao movimento da língua, na sua fluidez, ou ainda, “a que não se deixa imobilizar nas redes de sistemas e formulas”, nas palavras da autora. Em nossa leitura, conforme vimos no recorte do discurso do professor Celso Cunha, na abertura do Congresso, é a língua constada nos objetivos do evento que se inscreve como uma *língua imaginária*, visto que se busca a totalização, a unificação e a sistematização do modo como os atores deverão falar no teatro, e por assim adiante, influenciar todo o restante do Brasil, dada a circulação da língua nos meios midiáticos. Ou seja, não se tratava apenas de um falar ideal no teatro, mas um falar ideal em todo o território brasileiro.

Esse modo de pensar a difusão do saber linguístico nos remete à formulação de Auroux ([1992], 2009) para *instrumentos linguísticos*, no caso, ao tratar da materialidade e dos efeitos das gramáticas e dos dicionários no processo de gramatização¹⁶. O autor destaca que “o aparecimento dos instrumentos linguísticos não deixa intactas as práticas linguísticas humanas” (AUROUX, 2009, p.70). Na especificidade do CBLFT, compreendemo-lo dentre os espaços de produção de conhecimento (meta)linguístico e que também são móveis: um espaço institucional público, no entanto, ainda assim, restrito, e que dará algumas diretrizes a outras instituições que farão circular aquele saber sobre *a língua* a ser falada, pronunciada.

Com relação a práticas a fim de unificar e homogeneizar a relação entre sujeito, território nacional e língua, sabemos que essas são seculares, como é o caso da instauração do Português via decreto de Marquês de Pombal (1758) e o apagamento das línguas indígenas e gerais da nossa história (MARIANI, 2004), a proibição da língua de imigrantes no governo Vargas (PAYER, 1999; ORLANDI, 2009). Além disso, a significação de que quando se fala de uma norma padrão, trata-se de um centro a ser almejado. Em nossa história, Silva (1998), no processo de compreensão da história da alfabetização no Brasil, explicita que no período colonial, a metrópole portuguesa era o centro a ser seguido em seu padrão cultural, político e linguístico. Os índios, “brutos” assim descritos em um dos recortes trazidos pela autora (SILVA, 1998, p.197), foram significados na sua falta de cultura/civilização, na sua selvageria. *Ideologia do déficit* (MARIANI, 2004, p.25) é a formulação que Mariani faz ao lidar com a relação que o colonizador tem em relação ao sujeito colonizado: aquele em que sempre falta a partir de um ideal civilizatório, daí o pré-construído para a colonização.

Tudo isso para dizer que, ainda hoje, quando vemos nas reportagens trazidas em nossa apresentação, naquelas em que tratam do sujeito, na posição de ator, em um processo naturalizado de perder o seu sotaque porque, caso contrário, ele não terá uma projeção em seu trabalho, perdendo oportunidades de emprego, de papéis, vemos funcionar aí uma atualização de uma memória da “ideologia do déficit”. O ator que pretende atuar profissionalmente, ele deve se abdicar de alguma forma de falar, para falar de outra. E essa outra, em nossa leitura, não é neutra. Ela é historicamente construída por um ideal, que se relaciona com o

nosso processo de gramatização. Uma neutralidade, geralmente, inclinada para *um certo modo* de falar de *um certo tipo* de carioca e de *um certo tipo* de paulistano... Isso, idealizadamente, pois também não é possível tratarmos genérica e unificadamente o “carioquês” ou o “paulistano”. Enfatizamos “um certo modo”, “um certo tipo”, pois é uma fala que, muitas vezes, os cidadãos também não se reconhecem naquela “média” de falar, não se identificam, conforme vimos nas polêmicas apontadas nas manchetes.

Em nossa leitura, isso se constrói em nossa história tendo em vista as relações de forças aí incutidas e a própria relação com o espaço, no caso, as metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo: sedes das maiores redes televisivas do país, referências nas produções teatrais. A forma de se projetar um modo de falar, em nossa perspectiva, não se separa do processo de formação da cidade, de um ideal civilizatório, culto, progressista. Atentamos, por exemplo, para a especificidade do Rio de Janeiro: sede da administração colonial portuguesa desde 1763; capital do Império após a Independência, em 1822; capital da República Brasileira, de 1889 até 1960, quando a capital foi transferida para o Distrito Federal. Ao recorrermos a essa historicidade, não podemos desconsiderar os efeitos desse lugar e o processo de se difundir um modo adequado, correto, de falar, ao levarmos em conta a nossa gramatização. Ou ainda, os efeitos do imaginário de uma língua se dão também com vista no processo europeu de gramatização, haja vista que foram séculos de uma imposição colonial e linguística. Quando pensamos que um grupo de pessoas se reunia para projetar “uma língua a ser falada no teatro”, não podemos descartar que são sujeitos também cujas trajetórias se constroem em meio a uma colonização linguística e, portanto, baseiam-se em um ideal de unidade.

Ainda no que diz respeito à língua a ser falada no teatro, notamos em alguns recortes do congresso e em sequências discursivas (SD7 e SD8) o argumento da urbanidade fazendo valer “o sotaque” do Rio de Janeiro e/ou de São Paulo. Para compreendermos essa recorrência, voltamos para o trabalho de Rodríguez-Alcalá, quando a autora nos mostra pela história das ideias linguísticas, a estrita relação entre o surgimento da pólis e o processo de gramatização (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2011, p. 200), posta em funcionamento em meio à “memória de permanência”, tanto de sujeitos, quanto de línguas. Isso toca em um ponto importante em nosso trabalho, uma vez que estamos

compreendendo esse congresso como também um espaço em que se objetiva buscar a construção de uma identidade nacional para o teatro e isso tem relação intrínseca com o projeto de língua e de nação brasileira.

Em outro estudo, a mesma autora discorre acerca do guarani no Paraguai e nos aponta como se construiu na América Latina o ideal de civilização nas cidades, em seu contraponto com a língua.

La *civilisation* en Amérique latine, au sens étymologique de *constitution de villes*, réalisée à partir des modèles urbains européens, coïncide avec la désagrégation des cultures locales, indigènes, considérées comme *non civilisées* cette fois au sens dominant depuis le XIXe siècle, de *non évoluées* donc *inférieures* (voir RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2001b). La polysémie du terme *civilisation*, telle qu'elle apparaît dans les discours de la colonisation, produit un amalgame caractéristique dans la compréhension de cette réalité culturelle et urbaine. *Civilisé* signifie en même temps *évolué* (*supérieur*) et *urbain*. Or, les cultures indigènes sont exclues de ces deux sens du terme, ce qui veut dire que, comme elles sont considérées comme non civilisées (primitives, inférieures), les cultures (langues) indigènes sont exclues de la civilisation (constitution des villes) (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2002, p. 55, grifo da autora).

Trazendo para a nossa problemática, conforme vimos nos trabalhos apresentados no CBLFT, o ideal civilizatório tendo como norte a Europa (o teatro feito na França, na Itália, na Alemanha, na Inglaterra) também se faz no e para o campo teatral. Um “falar ideal” constitui-se, nesse caso, como um indicador de evolução, superioridade e urbanização do país. Expandir essa *língua imaginária* por todo o Brasil, conforme explicitado na SD5, acaba sendo também um objetivo político maior do CBLFT. “Já era tempo de o Brasil se legitimar civilizadamente!”

Quando lidamos com essa construção do ideal civilizatório em nosso processo de gramatização, é preciso voltarmos para a historicidade da

formação dos Estados nacionais, que se estrutura, sobretudo, num imaginário de uma língua, segundo os moldes europeus. A unificação da língua é uma questão política. Lima destaca:

Vale a pena lembrar que os fenômenos de construção dos Estados nacionais foram marcados pelo esforço de unificação linguística e de criação de um sistema público de instrução. Assim como a expectativa de que a *uma* nação corresponderia *uma* língua, também a instrução pública foi um dos resultados das transformações do século XVIII, enfiadas pelo Romantismo e pelas idéias do liberalismo, ainda que esta expectativa tenha sido um tanto modificada pela era das revoluções. Desde a Revolução Francesa, por exemplo, começa uma política explícita de substituição dos patoás e várias línguas regionais pelo francês. Tratava-se de um problema político novo, próprio do novo formato dos Estados nacionais no século XIX, que exigiria uma compreensão pública e comum do conjunto dos habitantes. A língua comum inclusive garantia sua adequação ao que era esperado como próprio de cidadãos. A unificação linguística ligada à fronteira do Estado é uma marca deste processo. Sabe-se que neste novo regime de economia política, a educação leiga, unificada, foi uma grande máquina para produzir cidadãos obedientes, dispostos a se tornarem soldados e trabalhadores (LIMA, 2008, p. 220).

O problema de se ter que unificar uma língua a ser falada é uma das heranças coloniais a que nos espelhamos, sob o equívoco e o apagamento de que a historicização de nossa língua tenha sido outra.

Pfeiffer (2011, p.96) nos aponta que “muitos são os espaços de se fazer que se saiba a língua”. Em nossa leitura, por meio do CBFLT, ao teatro é conferido esse lugar. Uma necessidade e uma atualidade de se construir uma identidade linguística. No entanto, no equívoco de que essa identidade fosse una... Equívoco historicamente construído também. Naquele momento, há uma necessidade de se dar nome às

coisas, em seus devidos lugares. Mais do que dizer a língua que falamos, é preciso legitimar o modo como falamos. E o teatro é um desses meios. É preciso que se faça um Congresso, com gramáticos, atores, estudiosos, diretores, linguistas para que isso passe a ser representado – tanto no sentido de atuação no teatro, quanto também no sentido de autorização e circulação de um conhecimento.

3.1 A fala e a escrita no teatro: entre o político e as políticas

Mariani e Medeiros (2007, p.133), ao analisarem algumas políticas linguísticas e seus efeitos, remontam o processo histórico que constitui a segunda metade do século XX no Brasil: o período marcado pelo governo JK, a construção de Brasília, o funcionamento da imprensa, a inserção dos suplementos literários, além da diversidade cultural que começa a ser colocada em questão em meio aos debates do que seria, de fato, arte.

No bojo desses debates e polêmicas – que se davam, entre outros espaços, no dos suplementos literários –, apresentava-se a questão da linguagem popular. Indagava-se sobre sua legitimidade e sobre sua integração. Ou seja, fazia-se presente no cerne de debates culturais uma polêmica em torno da língua dizendo respeito à diversidade lingüística interna ao país. Nesse sentido, vale ressaltar que é nos anos 50 que ocorrem, paralelamente aos primeiros congressos de folclore, os primeiros congressos de língua falada e de dialetologia (MARIANI e MEDEIROS, 2007, p.133).

As autoras situam seu trabalho em torno de um saber sobre a língua, por meio de recortes do *Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro* (Salvador, 1956) e do *Primeiro Congresso Brasileiro de Dialectologia e Etnografia* (Porto Alegre, 1958), além de discursos acadêmicos publicados na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, naquele período. O olhar das autoras é voltado para a construção do imaginário de uma língua, além de trazerem a relação entre língua falada e a norma-padrão. Nesse ponto, as autoras propõem os seguintes enunciados parafrásticos:

“norma-padrão para a pronúncia brasileira erudita” (*Anais*, 1958, p.57).

“pronúncia culta carioca é como uma média das pronúncias cultas do Brasil” (*Anais*, 1958, p.60).

“normas da pronúncia padrão” (*Anais*, 1958, p.60).

“normas da língua falada” (*Anais*, 1958, p.62).

“língua ou pronúncia normalizada” (*Anais*, 1958, p.66).

(*Anais*, 1958, *apud* MARIANI e MEDEIROS, 2007, p.139).

Pensando nos efeitos que esses congressos geram, as autoras afirmam que a “unidade linguística da língua falada ganha sua concretude ideológica nos congressos” (MARIANI e MEDEIROS, 2007, p.41) Em nossa compreensão, essa “concretude ideológica” se explicita politicamente, no caso, na determinação e produção de uma língua “neutra” (por parte de alguns especialistas) a ser dominada e falada pelos atores e, quiçá, por toda a população brasileira.

Pfeiffer (2000, 2001), ao tratar das polêmicas do século XIX/XX em torno da língua nacional, destacará a alteridade, como propulsora da reflexão linguística:

O que propulsiona a reflexão linguística é a existência de uma alteridade. Esta alteridade é evidenciada pela escrita já que nela há a legitimação de uma forma linguística em confronto com várias outras que estão em funcionamento em um mesmo espaço linguístico. E nesta materialidade da escrita irrompem conflitos destas várias línguas (PFEIFFER, 2001, p.169).

Se com relação à escrita esse espaço de conflitos já é vasto, segundo as polêmicas linguísticas do século XIX que Pfeiffer analisa, na fala isso também se estende. A tentativa de unificar uma língua a ser escrita e falada é uma estratégia que tenta fechar o que não se finda. E isso produz efeitos...

Voltando à nomeação do *Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*, vemos aí duas questões para o campo da Linguística: a língua e a fala. Mais especificamente: não se trata de qualquer língua que se fala

no teatro brasileiro, mas, conforme já vimos nos objetivos do congresso, *a língua a ser falada* no teatro. Detectamos também no nome do evento a polissemia da palavra teatro: lugar de encenação, além do texto dramático. Língua, fala, texto. Três dimensões funcionando nesse nome e que se estendem na opacidade. Nos anais, por exemplo, encontramos uma designação da língua do teatro: “a língua teatral: escrita para ser falada” (*Anais*, 1958, p.135). Nessa acepção trazida pelo autor R. Affonso, quando vemos a especificidade da língua teatral, vemos que ela se marca no campo do escrito, mas para ser falado. Segundo o autor, isso é também o que difere o teatro da literatura: o fato de o texto ser encenado, falado, e não apenas lido.

Nesse caso, deparamo-nos com a seguinte questão:

Língua teatral – escrita para ser falada

Texto dramático – escrito para ser representado, falado, encenado

Língua e texto que funcionam, assim, por meio de um efeito de sinonímia, e em uma relação comum com a fala. E se é para se falar, assume-se uma escuta. Perguntamos: de quem? Para quem?

Nesse ponto, faz-se necessário recorrer à memória da instituição teatral no Brasil. Segundo Faria, ao remontar a história do teatro, desde a colonização até o teatro profissional do século XX, destaca-se a primeira questão: o teatro, desde a colonização, já era uma manifestação existente. No entanto, com o objetivo específico: a catequese¹⁷. Na medida em que essa história é retraçada, encontramos marcas discursivas que evidenciam uma naturalização histórica em torno da precariedade cultural do Brasil. Exemplo disso é o fato de o tupi e a língua geral estarem associadas como as mais absurdas línguas para o teatro:

A **precariedade cultural do Brasil**, todavia, nesses bravios tempos de colonização em que os próprios idiomas podiam figurar como estrangeiros, levou os responsáveis pela Companhia a transigir, admitindo em seus espetáculos, ao lado do português e do espanhol, **até mesmo** o tupi, ou língua geral, a única capaz de atrair aquela porção do público, a indígena, que

mais interessava aos jesuítas conquistar (FARIA, 2012, p.21, grifo nosso).

Outra questão que se fez pertinente em nosso trabalho nessa trajetória foi o fato de vários congressistas, em 1956, terem usado a fala urbana em sua relação com a civilidade e, por isso, passível de sobredeterminar uma fala rural, rústica. Em nosso percurso de pesquisa, encontramos também o teatro em sua relação com as metrópoles. Ou seja, as manifestações teatrais se disseminavam pelo país, na medida em que os espaços se tornavam polos em desenvolvimento econômico:

No transcorrer do século XVIII o teatro começa a despontar. De início mais ao norte, tendo como centro Salvador, na Bahia, sede do Vice-Reinado do Brasil. Depois, caminhando para o sul, rumo ao Rio de Janeiro, seguindo o fluxo político e econômico. As duas cidades eram importantes portos de mar. Em direção ao interior a atividade dramática só se deslocava naquelas capitânias, Minas Gerais, Mato Grosso, onde a descoberta do ouro ou de pedras preciosas gerara riqueza e improvisara núcleos urbanos da noite para o dia (FARIA, 2012, p. 41).

Ao lidarmos com a arte dramática em sua relação com o desenvolvimento de polos econômicos não podemos inferir que a acessibilidade do público fosse ampla a essas manifestações. Estamos tratando de um país predominantemente rural nesse período, aliás, é somente na segunda metade do século XX que ocorre a mudança da maioria populacional para a zona urbana, segundo dados disponibilizados pelo IBGE.

Outra característica que consideramos importante é o fato de o teatro servir como veículo de poder e de formação ideológica:

um alvará concedido pelo governo em 1771 aconselhava: “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da

pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso **não só são permitidos, mas necessários**” (FARIA, 2012, p. 42/43).

Isso nos atesta a conferir ao teatro não apenas um lugar de criação, ruptura e, muitas vezes, transgressão conforme vemos funcionarem, comumente, os sentidos sobre o fazer artístico. Trazemos essa questão para pensar como estratégias políticas desde o período imperial colocavam em questão a funcionalidade da arte em uma prática discursiva autoritária. O teatro deveria servir a determinadas causas da pátria, da nação. Isso implica *o que* dizer, *como* dizer e *para quem* dizer.

Um público limitado, assim como uma arte praticada por poucos e sem formação. Vimos, ao longo do congresso, alguns países da Europa funcionarem como uma direção a que o nosso teatro deveria mirar. Quanto à relação do teatro português na Europa, Faria destaca: “Portugal, em matéria dramática, era o reflexo de suas irmãs latinas, a Espanha, a Itália, a França. Ao Brasil cabia um papel ainda menor: o de satélite de um astro que só muito de raro em raro brilhava por conta própria” (FARIA, 2012, p. 52).

De acordo com Cacciaglia (1986), é com a vinda da família real para o Brasil, em 1808, que certas mudanças começam a acontecer no cenário brasileiro. Desprovido de espaços adequados às apresentações teatrais, em 1810, D. João VI assina um decreto “pelo qual se ordenava a construção de um ‘teatro decente’, capaz de acolher dignamente a corte e os visitantes estrangeiros” (CACCIAGLIA, 1986, p.35). Ou seja, não se tratava da construção de espaços teatrais para abrigarem um público geral, mas para o entretenimento da nobreza que acabara de atracar nos solos tropicais.

Vale ressaltar que, em 1833, o ator e diretor João Caetano estreia em Niterói “a primeira companhia, profissional e moderna, integrada exclusivamente por atores brasileiros” (FARIA, 2012, p. 57). Vejamos que é em meados do século XIX que ideais nacionalistas em torno de companhias brasileiras começam a circular no país. No entanto, ainda que começassem a despontar companhias compostas por brasileiros, a qualidade dos espetáculos por críticos, estrangeiros, era sempre contestada.

Neves e Levin (2009) reúnem crônicas escritas por Arthur Azevedo, no período que compreende de 1894 a 1908. Nesse material, encontramos um *discurso sobre* o teatro e as políticas públicas voltadas para a arte teatral, no início do século XX, no Rio de Janeiro. Trata-se de um arquivo cuja autoria é conferida a alguém que muito bem soube circular nos campos da dramaturgia, da encenação e da crítica teatral. Segundo A. Azevedo, na capital da República, a condição para se exercer teatro no Brasil era precária. A começar pela própria estrutura física e arquitetônica ali ausente. Dos poucos teatros existentes, apenas o *Lírico* e o *São Pedro* eram fechados e asseguravam, por exemplo, a apresentação cênica em dias chuvosos. Além disso, havia a incredulidade por parte de muitos em torno da “possibilidade de se criar, no Brasil, uma companhia que se dedicasse a produzir um teatro de qualidade superior, tanto em relação à dramaturgia como em relação à encenação” (NEVES e LEVIN, 2009, p. 28).

“Podemos, também, acompanhar nos folhetins *A Notícia* uma série de reivindicações pela melhoria das condições físicas das casas de espetáculos, pelo fim do preconceito contra atores e atrizes, por um empenho do governo em construir um teatro oficial” (NEVES e LEVIN, 2009, p. 38-39). A. Azevedo marca sua forte posição em relação à construção de um teatro municipal. Em nossa compreensão, ele já sabia da importância de se ter espaços institucionalizados. Isso certamente teria efeito no funcionamento social na legitimação daquele lugar de dizer artístico e, mais, de um dizer brasileiro. Salienta-se que, nessa época, as companhias esperadas pelo público eram as estrangeiras. O Brasil não era sinônimo de produção de teatro com qualidade. A formação profissional dos atores também era algo escasso.

Consideradas as condições em que a instituição teatro se inscreve, retornamos ao *Congresso* com algumas paráfrases que ele nos suscita:

Língua falada no teatro no Brasil
Língua falada no teatro do Brasil
Língua escrita no teatro no Brasil
Língua escrita no teatro do Brasil

Dada a relação língua, escrita e fala, conforme esboçamos anteriormente, o CBLFT problematiza tanto o que é feito no Brasil, quanto o que se pode pensar como algo em seu caráter brasileiro,

nacional. Determinar o modo como será oralizado o texto é uma tentativa, portanto, de legitimar o modo brasileiro de se produzir teatro. Do fim do século XIX ao início do século XX, no campo teatral, configurava-se um processo de não dependência dominante de produções estrangeiras e da conseqüente valorização de que apenas estas gozavam. Os artistas brasileiros há pouco começavam a conquistar um espaço menos marginal. Dando conseqüência à alteridade como propulsora da reflexão linguística, conforme pontuado por Pfeiffer (2001), identificamos que esse *outro* – saber europeu, teatro de qualidade – foi fundamental para que nas práticas políticas fossem levadas em questão o fazer teatral. Ou seja, nossa configuração artística teatral só seria legitimada sob a aprovação das terras que fundaram essa arte.

Com relação a esse efeito de legitimação do discurso, Gallo (1995) teoriza o discurso da escrita e o discurso da oralidade. Segundo a autora, um discurso é passível de legitimação por meio do discurso da escrita. Ou seja, não importa se o texto é grafado ou oralizado, mas, em uma sociedade letrada, é sob a égide do funcionamento da escrita que esse discurso se inscreverá numa memória institucional. Caso contrário, sob o funcionamento da oralidade apenas, o discurso não será legitimado e nem terá a potência de se inscrever numa memória institucional.

Compreendendo o funcionamento do discurso da escrita, situamos a escrita e a fala do teatro nessa inscrição: na formalização de um texto dramático e na legitimação do modo de se falar.

Isso não anula desdobramentos possíveis desse discurso em torno da dicotomia que se faz entre escrita e oralidade, em textos dramáticos, em roteiros. No entanto, não é qualquer tipo de fala que vem, por exemplo, marcada a oralidade. Vemos isso ocorrer nas falas justificadas por uma caracterização de exótico, de “regional”. Memória de uma *língua normal* que funciona no contraponto de um linguajar específico. Exemplo disso são os trechos a seguir da telenovela “Velho Chico” (2015-2016): “Por muito tempo *procurarô* seu corpo pelo rio. Seus amigos, sua família, todos foram *aceitâno aos pôco*, do jeito que podia, que *ocê num* tava morto, *mais* tinha partido...”; “Recolhi sua alma e *lhe trôxe* até aqui, como era minha missão *c’ocê*”; “Levei *as alma* delas pro lugar onde cada uma pertencia. Seu lugar é aqui, *dotô*”; “Seu sonho não era esse? *Vê esse rio corrê* até o mar?”. Em itálico destacamos as marcas discursivas que indicariam um tipo de personagem, pertencente

a uma classe social específica, com pouca instrução escolar, de uma área rural, possivelmente... A necessidade que há de se marcar na escrita o excêntrico à língua padrão, normal. Mas o que também vale destacar é que tais marcas não produzem, necessariamente, o efeito de verossimilhança que muitos autores esperam que o ator atinja. Muitas vezes, isso funciona apenas na repetição da evidência de um povo, de uma língua e repetição de estereótipos. É um problema que faz funcionar uma memória do que se caracteriza um sujeito alfabetizado versus analfabeto; rico versus pobre; urbano versus rural. A questão da língua aí (re)produzida é mais do que uma marcação no texto. Em nossa análise, é uma questão de historicidade e legitimidade de um dizer.

Vemos que, ao longo do Congresso, predominaram os trabalhos cujas discussões passavam pela oralização das palavras e por sua adequação padrão fonética. Em nossa pesquisa, no entanto, voltamos para o efeito que se produz quando se regula o modo de dizer e, conseqüentemente, o modo de escuta. Não se trata de um processo de regulação somente do sotaque carioca ou paulistano ou urbano para o teatro; mas de um processo de legitimar quem pode se dizer daquele lugar específico do teatro e, ainda, a quem o acesso é permitido. Como vimos, *o teatro*, em nosso país, configurou-se historicamente como uma arte destinada a uma elite econômica e social. A necessidade de se ter *teatro*, a necessidade de *uma* civilização e de *um povo civilizado*. Na construção da gramatização brasileira, um olhar voltado para um projeto nacional e, ao mesmo tempo, um olhar voltado para o ideal dessa construção, que seriam as nações europeias.

Determinar um modo de dizer, de pronunciar, sob o pretexto da articulação da fala, da melhor sonoridade, é também determinar quem pode ousar dizer. O teatro não era (é?) uma arte acessível a todos. A unificação não era para todos também. Deter o modo de dizer é também uma forma de deter os meios de produção e os modos de produção. Tudo como um projeto. O Brasil como um projeto de nação, a língua como parte desse projeto e, em nosso estudo, o lugar do teatro atestado pela língua.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, E. **Folhetim**: uma crônica da língua. 2006. Tese de doutorado - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006.

ANAIS do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1958.

AUROUX, S. **A revolução tecnológica da gramatização**. Tradução: Eni P. Orlandi. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, [1992] 2009.

BALDINI, L. **A Nomenclatura Gramatical Brasileira Interpretada, Definida, Comentada e Exemplificada**. 1999. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 1999.

BALDINI, L. **Nomenclatura gramatical brasileira: Análise discursiva do controle da língua**. Campinas, Editora RG, 2009.

CACCIAGLIA, M. **Pequena História do Teatro no Brasil** (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo, Edusp, 1986.

FARIA, J. R. GUINSBURG, J. **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX** (projeto, planejamento editorial). São Paulo, v.1, Perspectiva: Edições SESCSP, 2012

GALLO, S. **discurso da escrita e ensino**. 2.ed. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1995.

GAMA, N. A Calliphasia ou Declamação. **Revista de Educação**, Ano II, n. 2, fev. BA. Repositório Institucional UFSC, 1930.

Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/161462>. Acesso em: 22 abr. 2017.

GUIMARÃES, E. Não só... mas também: polifonia e argumentação. *In: Cadernos de Estudos Linguísticos*. n. 8, 1985.

GUIMARÃES, E. Sinopse dos estudos do Português no Brasil: a gramatização brasileira *In: GUIMARÃES, E. (org.). Língua e cidadania: o Português no Brasil*. Campinas: Pontes, p. 127-138, 1996.

GUIMARÃES, E. Língua de civilização e línguas de cultura. A língua nacional do Brasil. *In: DE BARROS, D. L. P. (org.). Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discursos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2000.

GUIMARÃES, E. **Semântica do Acontecimento**. Campinas: Pontes, 2002.

LAGAZZI, S. O político na linguística: processo de representação, legitimação e institucionalização. *In: ORLANDI, E. (org.). Política Lingüística no Brasil*. Pontes, 2007.

LIMA, I. S. e CARMO, L. (org.). **História social da língua nacional**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

- LIMA, I. S. Língua nacional, histórias de um velho surrão. *In*: LIMA, I. S. e CARMO, L. (org.). **História social da língua nacional**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- MARIANI, B. **A colonização linguística**. Campinas: Pontes, 2004.
- MARIANI, B. e MEDEIROS, V. Notícias de duas pesquisas: idéias lingüísticas e governo JK, *In*: **Veredas on line** – atemática – 1/2007, p. 128-144. PPG Linguística/UFJF, Juiz de Fora, 2007.
- MARIANI, B. e MEDEIROS, V. (orgs.). **Ideias Linguísticas: formulação e circulação no período JK**. Rio de Janeiro, Faperj. Campinas, Editora RG, 2010.
- NEVES, L. O.; LEVIN, O. M. (orgs.). **O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- ORLANDI, E. Apresentação, em ORLANDI, E. (org.). **História das Idéias Lingüísticas: Construção do Saber Metalingüístico e Constituição da Língua Nacional**. Campinas/Cáceres: Pontes/Unemat, 2001.
- ORLANDI, E. **Língua e conhecimento linguístico: para uma história das idéias no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002.
- ORLANDI, E. **A Língua Brasileira**. Ciência e Cultura (SBPC): São Paulo, 2005.
- ORLANDI, E. **Língua Brasileira e outras histórias**. Discurso sobre a língua e ensino no Brasil. Campinas: RG Editora, 2009.
- ORLANDI, E. Análise de discurso. *In*: LAGAZZI-RODRIGUES, S. e ORLANDI, E. (orgs.). **Introdução às ciências da linguagem** – Discurso e textualidade. Campinas: Pontes, p. 11-31, 2010.
- PAYER, M. O. **Memória da língua**. Imigração e nacionalidade. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 1999.
- PFEIFFER, C. C. **Bem dizer e retórica: um lugar para o sujeito**. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2000.
- PFEIFFER, C. C. A Língua Nacional no Espaço das Polêmicas do Século XIX-XX. *In*: ORLANDI, E. (org.). **História das Idéias Lingüísticas: Construção do Saber Metalingüístico e Constituição da Língua Nacional**. Campinas/Cáceres: Pontes/Unemat, 2001.
- PFEIFFER, C. C. Instrumentos Linguísticos, ensino e políticas públicas. Uma relação na história das ideias linguísticas. *In*:

VALENTE, A. C. e PEREIRA, M. T. G. (org.). **Língua Portuguesa**. Descrição e ensino. São Paulo: Parábola, 2011.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, C. La langue comme problème urbain: le guarani à la campagne et dans l'espace public de la ville. *In: Langage et société*, Paris, 3/2002, n. 101, p. 55-97. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2002-3-page-55.htm>.

Acesso em: 23 out. 2016.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, C. Escrita e gramática como tecnologias urbanas: a cidade na história das línguas e das ideias linguísticas. *In: Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, 2011, 53(2), p. 197-217.* Disponível em:

<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/view/2010>. Acesso em: 22 out. 2016.

SILVA, M. V. da. **História da Alfabetização no Brasil: A Constituição de Sentidos e do Sujeito da Escolarização**. Tese de Doutorado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 1998.

Matérias em sites, conforme ordem de citação no artigo:

Confusão de sotaques irrita público e vira assunto na estreia de 'I Love Paraisópolis'. (2015).

A voz do Brasil. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/revista/rf1805200302.htm>. Acesso em: 17 jun. 2016.

ALS, F. Sotaque neutro? Atores tomam aula de fonoaudiologia para alcançar o esperado sotaque neutro. **Blog Pense Direito**, 2008. Disponível em: <https://flavioals.wordpress.com/2008/06/01/sotaque-neutro/>. Acesso em: 17 jun. 2016.

Aulas e exercícios ajudam atores a alcançar o 'sotaque neutro' - Jeito de falar de William Bonner e Fátima Bernardes é meta de muitos artistas. **Bem Paraná**, 2008. Disponível em:

<http://www.bemparana.com.br/noticia/69977/aulas-e-exercicios-ajudam-atores-a-alcancar-o-sotaque-neutro>. Acesso em: 17 jun. 2016.

BITTENCOURT, C. "Velho Chico": Martim descobre que está morto e fica atordoado. **Extra**. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/velho-chico-martim-descobre-que-esta-morto-fica-atordoado-20111577.html>. Acesso em: 15 set. 2016.

CASTRO, N. Ter ou não ter? Autores, diretores e atores debatem o uso do sotaque, em evidência na TV, 2014. **O Globo**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/ter-ou-nao-ter-autores-diretores-atores-debatem-uso-do-sotaque-em-evidencia-na-tv-12514890#ixzz4HQRkMGfd>. Acesso em: 17 jun. 2016.

DAU, R. Bruna Marquezine mostra como perdeu sotaque carioca em nova novela; compare. **GShow**, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/i-love-paraisopolis/extras/noticia/2015/04/bruna-marquezine-mostra-como-perdeu-sotaque-carioca-em-nova-novela-compare.html> Acesso em: 03 jun. 2016.

FURLANETO, A. Globo ‘adestra’ sotaques de atores para soar realista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2610200815.htm>. Acesso em: 02 ago. 2016.

MIRANDA, E. “Meu sotaque não me incomoda mais, afirma Grazi Massafera”. **R7**, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/noticias/meu-sotaque-nao-me-incomoda-mais-diz-grazi-massafera-20100930.html>. Acesso em: 28 abr. 2016.

MOTTA, U. **A falta da voz brasileira na Globo**, 2012. Disponível em: <http://redecasterphoto.blogspot.com.br/2012/02/falta-da-voz-brasileira-na-globo.html>. Acesso em: 17 jun. 2016.

NASSIF, L. A padronização do sotaque no telejornalismo. **Jornal GGN**, 2012. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/a-padronizacao-do-sotaque-no-telejornalismo>. Acesso em: 17 jun. 2016.

REIPERT, F. Goianos se irritam com sotaque carioca de novela da Globo. **R7**, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://entretenimento.r7.com/blogs/fabiola-reipert/goianos-se-irritam-com-sotaque-carioca-de-novela-da-globo/2014/03/09/>. Acesso em: 03 jun. 2016.

SANTOS, M. R. **Grazi e a polêmica sobre o sotaque paranaense**, 2008. Disponível em: <http://reclamando.com.br/?system=news&action=read&id=3291&eid=142>. Acesso em: 02 ago.2016.

SETTI, R. Está terminando ‘Amor à vida’ – mais uma novela em que ‘paulistas’ falam com sotaque carioca. **Blog Veja**, 2014. Disponível em: <http://www.ricardosetti.com/esta-terminando-amor-a-vida-mais->

uma-novela-em-que-paulistas-falam-com-sotaque-carioca-2/. Acesso em: 03 jun. 2016.

VEJA SP, São Paulo. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/blogs/pop/2015/05/12/i-love-paraisopolis-sotaque/>. Acesso em: 03 jun. 2016.

Notas

* Doutoranda em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp e docente do Centro Universitário da Fundação Educacional Guaxupé. Integrante do Grupo de Pesquisa PHIM (Projeto História, Inconsciente, Materialidades), coordenado pelo Prof. Dr. Lauro Baldini.

¹ Este artigo é resultado do Trabalho de Qualificação de Área, na área “Linguagem, História e Conhecimento”, sub-área “História das Ideias Linguísticas”, sob a orientação da Profa. Dra. Claudia Castellanos Pfeiffer. As professoras Dra. Carolina Rodríguez e Dra. Vanise Medeiros fizeram parte da comissão avaliadora. Agradeço à orientadora e à banca por suas leituras atentas e importantes contribuições.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² O teatro, o cinema, a televisão fazem parte dos diferentes suportes que materializam essa memória na direção de uma unidade, mas nem sempre. É possível haver ruídos, mesmo aí. O rádio seria outra instância, assim como nossos trajetos particulares: pessoas com quem cruzamos, espaços-tempos por onde circulamos.

³ Aqui explicitamos uma breve seleção de telenovelas exibidas pela TV Globo, de 2012 a 2017, e com as quais essa temática foi levantada.

⁴ Disciplina de Introdução aos Estudos da Linguagem, no PPGCL da Univás, em 2012.

⁵ Doravante SD.

⁶ Conforme os trabalhos em HIL têm nos mostrado, o processo de institucionalização de saberes depende das instituições (não apenas, mas não se constrói fora delas). E essas instituições têm espaços geopolíticos nos quais se inscrevem. Desse modo, é significativo para nós o fato de os trabalhos aceitos e apresentados nesse evento serem provenientes de instituições dessas localidades (RJ, BA, SP, DF, RS). Lagazzi (2007, p.17), ao tratar dos processos de representação, legitimação e institucionalização para pensar o político na Linguística, afirma: “A cientificidade (se) faz (n)um lugar institucional. A cientificidade e a representação dessa cientificidade”. E é exatamente isso que vemos funcionar nessa ocasião: por meio de um discurso institucionalizado, em um congresso científico, *alguns* especialistas das áreas buscavam legitimar um saber sobre a língua e fazê-lo circular nas mais diversas manifestações linguísticas.

⁷ Doravante CBLFT.

⁸ Tomamos recorte tal como é compreendido na Análise de Discurso, em que não se trata de um dado, mas de uma posição teórica do analista frente a seu objeto.

⁹ Aliás, a Constituição em vigência no momento da realização do CBLFT.

¹⁰ Ao todo foram 20 apresentações, dentre as comissões A e B.

¹¹ Notamos que nos anais não foram encontrados trabalhos que se posicionassem contra a necessidade de normatização.

¹² Posição institucional não informada nos anais.

¹³ Cf. E. Guimarães: “Os espaços de enunciação são espaços de funcionamento de línguas, que se dividem, redividem, se misturam, desfazem, transformam por uma disputa incessante. São espaços ‘habitados’ por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer” (GUIMARÃES, 2002, p.18). Referimo-nos ao conceito de espaço de enunciação num diálogo com a Semântica do Acontecimento, uma vez que há especificidades do enunciador para esta e para a Análise de Discurso.

¹⁴ Notamos que, em relação à descrição “da língua” de Portugal, há também um efeito de homogeneização em funcionamento, uma vez que só se faz referência ao “português normal” desse país. Outras predicções são inexistentes.

¹⁵ Primeiro período: de 1500 até meados do século XIX; segundo período: segunda metade do século XIX até fins dos anos 30; terceiro período: final dos anos 30 a meados da década de 60; quarto período: dos anos 60 à atualidade (GUIMARÃES, 1996, p.127/128).

¹⁶ “[...]o processo que conduz a *descrever* e a *instrumentar* uma língua na base de duas tecnologias, que são ainda hoje os pilares de nosso saber metalinguístico: a gramática e o dicionário” (AUROUX, 1992, p.65).

¹⁷ Vejamos que aqui também funciona uma referência ao teatro numa relação com a arte europeia. Não vemos significada, por exemplo, uma manifestação indígena como teatral. A *descoberta* do Brasil e o *início* do teatro no Brasil, nesse caso, têm data: a partir de 1500.