

Das execuções de *Cuitelinho* ao problema do lugar de fala

From the executions of *Cuitelinho* to the problem of place of speech
Desde las ejecuciones de *Cuitelinho* hasta em problema del lugar de fala

Sírio Possenti

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp/CNPq/FEsTA/Brasil)

RESUMO

O ensaio começa fazendo considerações sobre a gramática de “Cuitelinho”. Mas, a partir de um enunciado que evita um verbo da letra original, fato ao qual se atribui uma interpretação, o ensaio enumera e tenta interpretar um conjunto de fenômenos avaliados como sendo do mesmo tipo, que sugerem a distinção entre o que se poderia chamar de posição sujeito e uma intromissão da pessoa nesta posição. Assim, o ensaio sugere, abordando fatos de natureza diversa com avaliações de diferente detalhamento, que estão em voga numerosos argumentos que questionam a divisão que parecia assentada entre sujeito (ou autor) e pessoa.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do discurso; Sujeito; Pessoa; Identidade.

ABSTRACT

The essay begins by making considerations about the grammar of "Cuitelinho". But, from a statement that avoids a verb from the original letter, a fact to which an interpretation is attributed, the essay enumerates and tries to interpret a set of phenomena evaluated as being of the same type, which suggest the distinction between what could be called a subject-position and an intrusion of the person in this position. Thus, the essay suggests, considering facts of a different nature

* Sobre o autor ver página 193.



with evaluations of different detail, that there are in vogue numerous arguments that question the division that seemed to be settled between subject (or author) and person.

KEYWORDS: *Discourse analysis; Subject; Person; Identity.*

RESUMEN

El ensayo comienza haciendo consideraciones sobre la gramática de "Cuitelinho". Pero a partir de una afirmación que evita un verbo de la letra original, hecho al que se atribuye una interpretación, el ensayo enumera y trata de interpretar un conjunto de fenómenos evaluados como del mismo tipo, que sugieren la distinción entre lo que podría llamarse una posición de sujeto y una intrusión de la persona en esta posición. Así, el ensayo sugiere, al abordar hechos de distinta naturaleza con evaluaciones de diferente detalle, que hay en boga numerosos argumentos que cuestionan la división que parecía establecerse entre sujeto (o autor) y persona.

PALABRAS-CLAVE: *Análisis del discurso; Sujeto; Persona; Identidad.*

1 Introdução

Para não deixar que os efraimitas passassem, os gileaditas tomaram os lugares onde o rio Jordão podia ser atravessado. Quando algum efraimita que estava tentando escapar pedia para atravessar o rio, os homens de Gileade perguntavam: - Você é efraimita? Se ele respondia que não, eles o mandavam dizer a palavras "Chibolete". Mas se ele dizia "Sibolete", porque não podia falar direito a palavra, então o pegavam e matavam ali mesmo, na beira do rio Jordão. Naquela ocasião foram mortos quarenta e dois mil efraimitas.

(Juízes, 12:5-6).

[...] que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.

(Foucault, *A ordem do discurso*).

Qual é o *status* dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?

(Foucault, *A arqueologia do saber*).

Este ensaio tem duas partes. Ou mais. Na primeira, comento mais ou menos sumariamente aspectos gramaticais da letra de uma canção popular brasileira, de origem rural (anônima?), que se caracteriza pela presença de traços classicamente associados ao português brasileiro rural. Como efeito de migração de grande parte da população rural para as cidades, estes traços estão presentes na fala de muitos cidadãos urbanos, notadamente nas periferias. O que mais chama atenção são certos traços morfossintáticos e fonológicos marcados, isto é, que permitem classificar falantes como pertencentes a um ou a outro estrato social; os traços fonológicos são o que se chama genericamente de sotaque. É um texto que representa prototipicamente o chamado português caipira. É uma das expressões de uma identidade (ver, por exemplo, Amaral 1981 [1920]).

Na segunda parte, bem mais longa, que é em certa medida fruto do acaso e de associações mais ou menos livres, trato de questão bem diversa, que vai se desdobrando por novas associações, como se verá. De início, o segundo tema decorreu da percepção mais ou menos casual de que os intérpretes executam variavelmente a letra da canção: alguns reproduzem o sotaque e a morfossintaxe “caipiras”, valorizando não só a música de raiz, mas também as marcas linguísticas típicas da letra; outros, no entanto, introduzem modificações, que podem ser avaliadas como correções.

Esboço breves análises de determinados aspectos de algumas das interpretações, destacando primeiro a maior ou menor adesão ao português caipira. Em seguida, destaco - e tento interpretar - a recusa de uma passagem da letra, como consequência de uma avaliação segundo a qual ela teria indesejáveis (para alguns intérpretes) conotações sexuais “negativas”.

Assim, em algumas circunstâncias, a questão da identidade é relativa ao pertencimento a um grupo social - caipira ou não, como neste caso - marcado por características gramaticais. No da na alteração da letra -, o que emerge é uma questão de identidade relativa a práticas sexuais, mais cruamente, um indício de preconceito em relação à homossexualidade, supostamente avalizada pela letra, que, em consequência, é corrigida para evitar essa conotação.

A partir deste dado, ou desta interpretação, especulo sobre a relação entre intérprete e texto das letras de músicas executadas por homens ou por mulheres, e assinalo em seguida que a mesma questão pode emergir em outros domínios, no teatro e no cinema, e, finalmente, em qualquer fala pública, diretamente política ou não.

2 Em torno de “Cuitelinho”

“Cuitelinho” é um clássico da música brasileira “de raiz”. Já foi gravado por dezenas de cantores, como se pode ver no Youtube. Sua letra é um *corpus* interessante para o estudo do português brasileiro, porque seu estilo é caracteristicamente “caipira”, na morfossintaxe e no sotaque. A primeira estrofe permite verificar alguns destes traços marcantes:

Cheguei na be(i)ra do porto
onde as onda se espaia
As garça dá meia vorta
e senta na be(i)ra da praia
E o cuitelinho não gosta
que o botão de rosa caia ai ai.

Sendo peça de folclore, apresenta diversas características da gramática do português popular. As duas mais salientes são as pronúncias “espaia”, “parentaia”, “bataia”, “navaia”, “faia”, “oio” e “atrapaia” (a fricativa lateral grafada “lh” é sistematicamente substituída pela semivogal “y”), e as conhecidas concordâncias nominais e verbais, representadas em “as onda se espaia”, “terras paraguaia”, “os oio se enche”, “fortes bataia”.

Como se vê, nos grupos nominais, o plural é marcado apenas na primeira palavra (neste *corpus*), seja ela um artigo (**as** onda, **os** oio etc.), seja um

substantivo (**terras** paraguaia), seja um adjetivo (**fortes** bataia). E os verbos com sujeitos plurais estão sempre na terceira do singular (as onda se *espaia*, as garça *dá*), a pessoa não marcada, nos termos de Benveniste.

Além destes, os mais óbvios e relevantes, há outros dados típicos dessa variedade do português, só perceptíveis na audição da canção, por razões bastante óbvias (isto é, nem sempre transcritas nas cópias da letra). Nas diversas execuções, pode-se comparar as diferentes pronúncias dos “EE” de “despedi” (despedi / dispidi), do “o” de “botão” (botão/butão), a variação do ditongo em “beira / bera”, a presença ou não do rotacismo em “volta / vorta” e as diversas pronúncias do “r” de “garça”, “corta” e “vorta”, ora mais ora menos retroflexo.

Uma análise que fosse inspirada, por exemplo, em Labov (2008 [1963]), afirmaria que estes traços são os traços de uma identidade “caipira”, ou rural, eventualmente mantidos quando da migração para a cidade e mesmo por representantes deste estrato populacional que se tornaram conhecidos (como artistas, por exemplo) e que adotam padrões de vida completamente diferentes dos da população de que emergiram. Mas não se trata de fatos categóricos, já que a flutuação e a hipercorreção não deixam de ser comuns. De qualquer forma, os traços destacados em *Cuitelinho* são bem característicos de uma variedade linguística, e sua presença em letras de músicas de raiz é comum, como se pode ver em *Tristeza do Jeca*¹, de Angelino de Oliveira, na interpretação de Tonico e Tinoco – entre centenas de outros casos.

Mas há outros fatos mais ou menos curiosos que se podem observar nas diversas gravações disponíveis no Youtube. Especialmente dois chamaram minha atenção. O primeiro é que há bastante variação, especialmente de pronúncia ou sotaque. O fato é que os intérpretes nem sempre assumem o texto original. Alguns o seguem, mas outros o “corrigem” aqui e ali.

Este fato pode ser analisado à luz de duas hipóteses: quando a letra é mantida e, especialmente, quando certas marcas mais salientes da gramática e do sotaque caipiras são assumidas, pode-se apostar que se trata de valorizar os traços culturais ditos autênticos. Em interpretações claramente identificadas com a cultura “caipira”, pode ser até que nem se trate de uma opção, mas do próprio sotaque do intérprete como falante de uma comunidade. Talvez seja o caso, por exemplo, de Pena Branca e Xavantinho, cuja interpretação talvez seja a mais “autêntica”. No caso de intérpretes urbanos cultos, é possível que se trate de valorizar esta expressão cultural até conscientemente, mais do que de não recusá-la.

O segundo fato é mais curioso: sem considerar detalhes, pode-se afirmar que, quanto menos “letrados” são os cantores, mais eles “corrigem” a letra (excetuadas as interpretações mais autênticas, claro). Milton Nascimento, Nara Leão e Mônica Salmaso, por exemplo, cantores urbanos letrados, basicamente respeitam os traços populares (dizem *espaia*, *as onda*, *os oio*, *bataia*, *espaia* etc.). Também a respeitam cantores caipiras autênticos, como Pena Branca e Xavantinho, obviamente, como já assinalado. Mas outros cantores

¹ Nestes verso tão singelo / Minha bela, meu amor (amô) / Pra você quero contar (contá) / O meu sofrer (sofrê) e a minha dor (dô) / Eu sô que nem sabiá / quando canta é só tristeza / Desde um galho (gaio) onde ele está. Ver <http://www.vagalume.com.br/tonico-e-tinoco/tristeza-do-jeca.html#ixzz3QobDNQPz>

“corrigem” certas passagens, embora não todas, mesmo à custa da perda de rimas (*se espalham*, prejudicando a rima com *praia*, por exemplo). A dupla sertaneja Rio Negro e Solimões, pelo que pude verificar, é a que mais corrige. Resumindo, pode-se considerar estes fatos como “adesão” à cultura, no primeiro caso, e, no segundo, como intervenção com finalidade de eliminar traços linguísticos marcados como incultos. Um efeito da escolarização, talvez um tipo de “vergonha alheia”. Talvez seja um pouco forçado afirmar que os intelectuais “gostam” do popular (da miséria?); penso que é quase evidente que se trata de efetiva valorização da canção como ela é, sem adaptação, que consideram obviamente desnecessária.

É uma tese clássica da sociolinguística que o excesso de correção é sintoma de insegurança. Aplicando a tese ao caso, pode-se propor que os cantores oficialmente “cultos” não se sentem mal seguindo normas de outra cultura, no caso, traços dialetais populares. Não se sentem ameaçados por nenhum tipo de estigma. Mas alguns representantes da cultura popular, provavelmente inseguros em relação ao valor de seu dialeto de origem?, corrigem os traços mais salientes.

Mas há um fato a meu ver mais curioso, embora único, que chamou minha atenção casualmente quando ouvia diversas interpretações para preparar este trabalho. É que Rio Negro e Solimões não só “corrigem” as concordâncias (*a garça, forte batalha, os olhos, a pronúncia (volta, espalha / batalha / navalha)*, mas também evitam enunciar a passagem “*dei em terras paraguaias*”². A interpretação que proponho para esta “correção” é que se trata de bloquear uma interpretação de cunho homossexual (mesmo que “não séria”), uma confissão de homossexualidade “passiva”, efeito de um dos sentidos do verbo “dar”³. Assim, em vez de “*Eu entrei o Mato Grosso / Dei em terras paraguaia*”, cantam “*Eu passei no Mato Grosso / Entrei em terras paraguaia*” (acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHfvt3Naf40>).

Brevemente, diria que os dois casos são indícios de vergonha: de um lado, de parecer inculto, traço que decorreria de usos “errados” do português; de outro, de parecer pouco viril, o que decorre de atitudes predominantemente preconceituosas em relação a homossexuais no meio sertanejo. Aqui também cabe evocar Labov, mais precisamente sua pesquisa sobre variação na produção do (r) na fala das vendedoras de duas lojas de Nova York (LABOV, 2008 [1972]), embora se trate de outra questão. É que, como lá, quando as vendedoras adotavam o sotaque que imaginavam ser o mais bem avaliado pelos fregueses, escondendo até mesmo sua identidade, o mesmo ocorre na interpretação desta dupla: a nova versão está de acordo com valores “dominantes”⁴, e, sendo assim, também é, de certa maneira, bem vinda.

² A bem da verdade, anoto que não adotam este comportamento em todas as execuções. Em uma aparição no programa da TV Cultura VIOLA MINHA VIOLA, em 18/5/2014, cantaram corajosamente “*dei em terras paraguaia*”, embora tenham dito que “*a garça dá meia volta*”...

³ Esta interpretação é em geral tida como brincadeira, mas mesmo assim sua possibilidade é evitada.

⁴ Vale considerar também que não se trata propriamente de dupla caipira, mas sertaneja (cuja diferença mereceria um tratado de especialistas...); observo pelo menos uma diferença de auditório, hoje muito urbano, e, portanto, de circulação dos shows.

3 Casos análogos

A seguir (para não fazer psicanálise de *happy hour*), amplio um pouco este segundo fato, comentando, para ficar no domínio da interpretação, especialmente casos em que cantoras alteram letras de compositores homens para que possam ser interpretadas e assumidas por mulheres, isto é, como falas de mulher. Não se trata, nestes casos, evidentemente, de nada semelhante à “vergonha” de falar como homem, mesmo que isso não implique ser ou parecer um, como no caso da eventual expressão da homossexualidade, visto que a diferença de marcação de gênero neste caso não implica nenhum tipo de rebaixamento, como no caso do preconceito em relação à homossexualidade.

Para explicar este tipo de fato, considero a hipótese de Ducrot (1987 [1984]) sobre a “divisão” do sujeito⁵. Este autor propõe que há três figuras no processo enunciativo: o enunciador (que corresponde a um ponto de vista - digamos, a ideologia de um jornal); um locutor (que é o responsável pelo enunciado - digamos, o editor do jornal); e um falante (que produz o enunciado materialmente - digamos, o apresentador do jornal).

Mas este esquema parece não dar conta do que ocorre com a interpretação, mesmo que de uma notícia. Os apresentadores de jornais de TV - que seriam os “falantes” - modulam a voz e fazem “caretas” expressivas, que são verdadeiras avaliações da notícia. Ou seja, assumem um papel discursivo mais relevante do que o da mera emissão de um texto, confundindo-se com o locutor e mesmo com o enunciador (talvez se trate de uma coincidência com o ponto de vista da emissora, talvez se trate de uma posição “pessoal”, na verdade, de outro grupo). No caso das interpretações das canções, o cantor também é mais do que uma figura como o falante, já que a interpretação interfere significativamente no espaço do (que seria o) locutor, quiçá mesmo no do enunciador, na medida em que imprime à sua interpretação determinados traços⁶.

Dados esses fatos, vagamente formulados, uma hipótese que parece mais relevante para descrever este fenômeno é a divisão que Ducrot (1987 [1984]) propõe entre “locutor enquanto tal” (**L**) (um efeito do discurso), e “locutor enquanto ser do mundo”. A aplicação da primeira categorização proposta por Ducrot resultaria na seguinte divisão (por aproximação ao tratamento que se dá usualmente à poesia): o eu lírico corresponde ao *enunciador* (exprime um ponto de vista), o autor da música / letra corresponde ao locutor (responsável pelo enunciado) e o intérprete corresponde ao falante (que o materializa).

No entanto, como anotado acima, embora o intérprete não seja o locutor, certamente está longe de ser o executor “mecânico” de um papel – um simples falante, como um digitador ou um leitor do noticiário. À luz de comentários em que a questão é claramente tratada pelos cantores envolvidos (que eles explicitam em entrevistas, por exemplo), a escolha de canções para compor um show ou um disco implica ou supõe algum tipo de identificação do

⁵ Abaixo faço uma aproximação entre a tese ducrotiana e as de Foucault e de Maingueneau sobre autor.

⁶ Eventualmente, uma canção muda significativamente de sentido, de circulação e de avaliação, na medida em que recebe outra interpretação. Os casos são muitos, é claro (como ocorre com montagens teatrais); um exemplo é a interpretação de “Asa branca” por Caetano Veloso (<https://www.youtube.com/watch?v=ie-vEA4NHrI>), por comparação com a clássica de Luiz Gonzaga (mesmo a acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=zsFSHg2hxbc>).

intérprete, se não necessariamente em relação ao que diz a letra, pelo menos em relação ao gênero musical da peça. Assim, quando um(a) cantor(a) interpreta (e quanto mais um cantor é um *intérprete*) uma letra, traços desta interpretação (e, em consequência, talvez, traços destes intérpretes como pessoas no mundo) aparecem de diversas maneiras. Não é o caso de detalhar o processo (muito menos de fazê-lo “tecnicamente”, isto é, analisando arranjos e detalhes vocais da interpretação). Vou me ater apenas a alguns fatos semelhantes ao que foi apontado acima, dado o relativo espanto que me causou ouvir “entrei em terras” onde esperava “dei em terras”.

Há casos em que cantoras adaptam ou poderiam adaptar passagens das letras para que possam ser “adequadamente” enunciadas por uma mulher (por uma voz feminina). Por exemplo, Zizi Pozzi, interpretando “Rebento”, de Gilberto Gil, canta, mesmo sacrificando a rima, *Às vezes mesmo perigosamente / Como acidente em forno radioativo / Às vezes só porque fico nervosa, rebento / Às vezes somente porque estou viva*, sendo que, no original, o último destes versos é *Às vezes somente porque estou vivo* (a rima com *radioativo* se perde nesta interpretação).

Elis Regina, interpretando “Só tinha de ser com você” (de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), “muda” o gênero do interlocutor, isto é, canta como mulher heterossexual, isto é, como se o destinatário fosse um homem (não vou discutir alternativas, bastando evocar certa “tradição”). Em vez de *É, você que é feita de azul / Me deixa morar nesse azul / Me deixa encontrar minha paz / Você que é bonita demais*, diz *Você que é feito de azul e Você que é bonito demais* (por exemplo, https://www.youtube.com/watch?v=35yzfUkn_ZI).

Mas este tipo de mudança não acontece sempre – assim como nem sempre um intérprete homem evita “*dei em terras paraguaia*”. Por exemplo, Amaranto, na interpretação de “Luíza” (de Tom Jobim), diz exatamente *Eu sou apenas um pobre amador / Apaixonado / Um aprendiz do teu amor*, como na letra original, cujo enunciativo é uma voz masculina. E Gal Costa, interpretando “Meu bem” (de Roberto Carlos), canta *Você vai também ficar sozinha*, assumindo uma voz masculina (ou homossexual), como no original, que se dirige a uma mulher.

Talvez se possa dizer que, quando as intérpretes não adaptam a letra, o que ocorre é uma valorização da autoria, posta acima da interpretação, ou melhor, como se a interpretação devesse se ater à expressividade, seja lá o que isso for, sem incluir a pessoa da intérprete, ou pelo menos um de seus traços. Adaptações teatrais podem ser consideradas a partir do mesmo crivo: encenar Shakespeare mais como o próprio ou “adaptar” o texto à época da encenação, sobrevalorizando a direção? O mesmo vale, é claro, para roteiros originados de livros e adaptados ao cinema (e às novelas): permanecer mais ou menos próximo do original?⁸

Avançando um pouco, sou levado a mencionar outra questão: a relação de atores com personagens. Alguns atores, por exemplo, engordam ou emagrecem para assumir determinados papéis: Robert de Niro engordou para fazer Jake LaMotta, em “Touro Indomável” (para conferir verossimilhança ao filme); Joaquin Phoenix emagreceu 23 quilos para encarnar seu Coringa. Obviamente, para interpretar Mandela (em “Invictus”), o ator deveria ser negro. Mas, para interpretar Pablo Escobar na série “Narcos”, o ator deveria

⁷ Sei bem que esta é uma questão bem complexa.

⁸ Que haja um Oscar para roteiros adaptados é um sintoma.

ser colombiano? Ou: já que é um brasileiro, deveria ser dublado para que seu espanhol não soasse como o de um estrangeiro?

Paralelamente, e sempre por associação ⁹, surgem questões de correspondência da ficção com a realidade ou com estereótipos. Exemplos notórios são papéis de atores latinos no cinema americano, de domésticas e motoristas tipicamente negros nas novelas brasileiras, entre outros casos. A questão ganhou dimensões especiais recentemente, no Brasil, na querela sobre um caso de *blackface*, quando um ator branco teve o rosto pintado de negro para representar uma personagem negra, decisão que poderia parecer “normal” há cinquenta anos, e que provocou forte debate sobre discriminação em relação a atores negros.

Todos estes casos põem o problema da relação entre a personagem e o ator em termos físicos, isto é, sem considerar, embora sejam relevantes, razões de ordem artística ou ideológica que levariam atores a aceitar, pleitear ou recusar papéis. Outros exemplos: para representar Getúlio Vargas no cinema, o ator não pode ser muito alto, nem muito jovem. Terá sido Bruna Lombardi uma boa escolha para o papel de Diadorim no seriado da Rede Globo baseado em *Grande Sertão: veredas*? Eu achava que não.

Os exemplos podem multiplicar-se quase ao infinito: piadas sobre negros e mulheres contadas por homens brancos produzem um efeito; contadas por negros (ver Marrom no Youtube) e mulheres, outro (*stand ups* são testemunhos eloquentes). Um cego pode divertir(-se) à custa de sua cegueira (ver o humorista cego Geraldo Magela no Youtube - <https://www.youtube.com/watch?v=7vMCdAc4Zmw>). Humoristas que enxergam não poderiam fazer o mesmo com o mesmo efeito.

Acrescento um breve comentário sobre os políticos, que cada vez mais precisam ser atores, e cada vez mais proferem enunciados formulados por seus assessores. Se, por um lado, os enunciados devem ser adequados tanto à personalidade “real” quanto à opção política, também se exige que políticos se adaptem ao “papel”. FHC montado num jegue pareceu artificial (mas montou), Lula carregando um caixa de isopor, mesmo sendo presidente, pareceu natural. Imitações de políticos como as de Marcelo Adnet não incluem apenas a voz e um pastiche do discurso, mas também procuram aproximar traços físicos, como o cabelo: poder-se-ia dizer que ele tenta - como outros que fazem o mesmo trabalho - ser menos o ator, a pessoa, e mais a personagem. É também o que aproxima atores de intérpretes musicais, entre outros casos.

4 O sujeito é mais do que uma posição?

Ducrot (1987 [1984]) considera que há algo a mais no quadro proposto, introduzindo então outra categoria, situada, de certa maneira, no espaço entre o locutor e o falante. Por exemplo, se alguém declara que está triste, este enunciado se refere ao locutor como pessoa no mundo, ao contrário do que ocorre na expressão de tristeza por meio de uma interjeição, que atesta a tristeza do próprio locutor.

Outra ilustração desta diferença é a introdução da categoria do *ethos*. O “caráter” decorre, segundo a clássica doutrina de Aristóteles, do modo como o

⁹ Talvez os problemas sejam poucos, embora os exemplos sejam muitos.

orador profere seu discurso, isto é, sem levar em conta o passado do orador. No esquema original de Ducrot (1987 [1984]), portanto, diria respeito ao Locutor, e não ao falante, personagem exterior ao discurso. A introdução da noção de locutor como pessoa no mundo explica a diferença entre o que o auditório capta como *ethos* do orador e aquilo que o mesmo orador pode dizer de si, uma diferença que Maingueneau (2010) capta com as noções de *ethos* mostrado e de *ethos* dito.

Analogamente, poder-se-ia dizer que o *ethos* está ligado à figura do “compositor”, mas que a execução pode permitir que a mesma letra seja avaliada de duas maneiras: em uma, o *ethos* do compositor é simplesmente mantido (por exemplo, o texto é apaixonado); em outra, este *ethos* não deixa de ser mantido, mas ganha (ou perde) força na medida em que o/a intérprete relaciona o locutor ao locutor enquanto pessoa do mundo, como ocorre numa interpretação de homem ou de mulher marcada na enunciação.

Nestes casos, portanto, e em numerosos outros, creio que a postulação de que o intérprete é uma espécie de locutor enquanto pessoa do mundo faz algum sentido, porque, interpretando, ele é e não é o locutor ao mesmo tempo. À luz da questão do *ethos*, esta entidade que fala pode ser comparada a um holograma; a felicíssima formulação de Auchlin (2001, p. 200) é bem ilustrativa: a imagem do locutor, sem que seja o próprio, não deixa de ser uma representação dele, uma espécie de cópia da pessoa. Curiosamente, é percebida como tal pelo ouvinte / destinatário.

A relação entre intérprete e pessoa, que poderia em tese ser descartada, neutralizando a pessoa (não importa quem canta ou quem desempenha um papel, o que importa é o enunciado ou o discurso), tem voltado à tona mais fortemente, e repetidamente, em grande medida em decorrência dos discursos e práticas identitárias. Menciono sem detalhar casos como o boicote, recentemente chamado de “cancelamento”¹⁰, e também o debate de sua relevância, a filmes de Woody Allen e de outros diretores, atores e produtores, em decorrência de denúncias de assédio sexual. Os discursos que propõem boicote não separam pessoa e autor, e os que não o defendem separam as duas instâncias. Surgem questões sobre a legitimidade de ler *Casa Grande & Senzala* se seu autor teria avalizado o estupro de escravas negras. Chico Buarque é machista porque em uma de suas letras um homem apaixonado declara que por sua amada “larga mulher e filhos”, ou o fato de ter escrito este texto não o implica, sendo esta apenas uma posição romântica, a voz de um “eu lírico”?

As consequências desta identificação de duas instâncias (pessoa e intérprete ou autor) pode ter efeitos “graves”. No Brasil, um caso paradigmático teve como protagonista a cantora Fabiana Cozza, que estava se preparando para atuar num musical no papel de Dona Ivone Lara, de quem fora amiga e cujas músicas já interpretara em muitas ocasiões. Mas acabou renunciando ao papel com a seguinte explicação: “Renuncio por ter dormido negra numa terça-feira e numa quarta, após o anúncio do meu nome como protagonista do musical, acordar ‘branca’ aos olhos de tantos irmãos”. (ver, entre outras fontes, <https://revistaforum.com.br/cultura/em-carta-fabiana-cozza-renuncia-papel-de-dona-ivone-lara-no-teatro/>). É que houve grupos militantes que pressionaram

¹⁰ Ver, por exemplo, <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2019/11/01/Quais-os-efeitos-da-cultura-do-cancelamento>.

por sua substituição com o argumento de que sua pele era branca demais para representar Dona Ivone Lara.

Voltando ao início das associações que me trouxeram a este ponto, vale lembrar um caso quase anedótico. De um atleta colombiano que veio jogar no Brasil no início de 2020, soube-se que escolheria a camisa 24. Mas um dirigente do clube que estava a seu lado na apresentação lhe disse “24 aqui, não”. A declaração provocou debates e um pedido de desculpas do dirigente. É que 24 é o número do veado no jogo do bicho, e como “veado” é uma designação popular do homossexual, o simples fato de jogar com a camisa 24 provocaria algum tipo de estigma (alguns diriam que seria uma confissão...) – com efeito similar ao de dizer “dei em terras paraguaias”. O atleta fez os primeiros jogos com a camisa 8, mas depois, até como reação à declaração do dirigente, passou a usar a camisa 24. Curiosamente, alguns jogadores vestiram a camisa 24 em alguns jogos em datas próximas ao “acontecimento”, como forma de combate ao preconceito.

5 Disperso?

Talvez eu deva encerrar estas especulações comentando a questão da autoria, tentando mostrar que se trata de um terreno em que todas as questões acima estiveram presentes ou retornam.

Sabe-se que é comum que se estabeleça uma relação direta entre o escritor (no sentido de uma pessoa que publica um livro) e seu conteúdo. Lembro-me de uma ocasião em que numa rede social alguém atribuía uma frase de Riobaldo a Guimarães Rosa (parece-se que se tratava de “pãos ou pães é questão de opiniões”). Perguntei se a frase era de Guimarães ou de Riobaldo, e a resposta foi: “Guimarães Rosa, por meio de Riobaldo”. Da mesma forma, por exemplo, atribui-se a Machado de Assis, e não a uma personagem, o famoso final de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”. Todas as coletâneas de frases famosas seguem este procedimento, bem como os censores, quando decidem prender escritores pelo conteúdo de uma obra.

Desde Proust, se não simplifico, separa-se o “eu” do poeta da vida exterior do escritor, opondo-se à posição crítica “que consiste em interrogar avidamente, para compreender um poeta, um escritor, aqueles que o conheceram, que o frequentavam, que poderão nos dizer como ele se comportava no capítulo das mulheres, etc., isto é, precisamente em relação a todos os pontos em que o eu verdadeiro do poeta não está em jogo” (citado por Maingueneau, 2012, p. 23). As diversas análises do discurso também separam o locutor (um efeito do discurso) e a pessoa: a posição sujeito pode ser ocupada por qualquer um, e não vale a pena perguntar se é de uma ou de outra pessoa que se trata. Posição bem resumida nesta citação de Granger:

A personagem de um filósofo não é, certamente, o que importa, e deixaria de boa vontade de lado qualquer anedota, não fosse a curiosidade invencível que se nutre em relação a esses detalhes concretos que dizem respeito ao caráter e à vida daqueles cujas obras se admira. Esta satisfação não será recusada ao leitor, satisfação totalmente inofensiva, dado que não se pretende precipitadamente

querer tirar das circunstâncias biográficas qualquer explicação da obra e do pensamento de nosso autor (GRANGER, *apud* MAINGUENEAU, 2012, p. 24).

Esta distinção é mantida por Foucault (1996 [1971], p. 28-29). No entanto, o mesmo autor (FOUCAULT, 1997 [1969], p. 55-56) introduz a tese da dispersão, que é, a meu ver, sua real posição sobre autoria. Segundo ele, em um hipotético tratado de matemática no qual a “mesma pessoa” escreve um prefácio, expõe um conteúdo dizendo, eventualmente, “eu concluo”, e um posfácio, no qual falaria do significado do trabalho, não se trata da mesma figura, sendo que o autor não é nenhum desses eus, “à custa dos outros dois”, mas a dispersão de todos.

Maingueneau (2005, p. 136) é ainda mais claro na assunção desta dispersão (se é que aceitaria este termo). Segundo ele, a divisão proustiana autor *versus* escritor não dá conta do funcionamento da autoria. Propõe um conjunto de três facetas que, juntas, constituem o autor. São elas: a pessoa (indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada); o escritor (ator que define uma trajetória na instituição literária); o inscitor (subsume as formas de subjetividade enunciativa da cena implicada pelo texto e a cena imposta pelo gênero de discurso: romancista, dramaturgo, contista...).

Acrescenta que nenhuma dessas figuras tem qualquer tipo de precedência, que estão ligadas por uma espécie de nó Borromeu. É que, “através do inscitor, são também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, são também o inscitor e o escritor que vivem; através do escritor, são também a pessoa e o inscitor que traçam uma trajetória no espaço literário” (MAINGUENEAU, 2005, p. 137). Reconhece que é comum que sejam separadas: a pessoa para a história literária, o escritor para pesquisas sobre instituições literárias; o inscitor para a obra ou o texto (p. 137) – divisão ainda mais clara pode ser vista em Østentad (2009). Na verdade, esta posição de Maingueneau vem de longe. Em *Gênese dos discursos* (2008 [1984]), quando expõe sua teoria de uma competência discursiva, afirma que ela “apresenta a vantagem de não supor uma exterioridade absoluta entre a *posição* enunciativa e os Sujeitos que vêm ocupá-la” (p. 51),

Assim, se esta proposta, por um lado, recusa a relação direta da obra com (a vida do) o escritor, não exclui algum tipo de relação, ou seja, não exclui a vida do autor, na tese sobre autoria materializada mais claramente na instância pessoa. Mais: não só não a exclui, como lhe confere um lugar tão relevante quanto os outros. Trata-se de uma tese que também ecoa outra de Foucault (1996 [1971]): dada uma obra, “pede-se (ao escritor) que articule [seus sentidos] com sua vida pessoal e suas experiências vividas” (p. 28).

Uma nota final: não quero simplificar o tema “lugar de fala”, mas dizer apenas que sua recepção tem implicado muito mais tentativas de calar quem não pertence a um grupo do que qualquer outra coisa. Por mais que Ribeiro (2017) insista em dizer que lugar de fala “não tem nada a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo” (p. 64), o princípio que está funcionando tem sido “é melhor que os homens não se metam” (Marcus Robinson, citado em Ribeiro (2017, p. 21). A diferença entre negritude e feminilidade (ou branquitude e masculinidade) aqui é irrelevante, dado que o mesmo discurso tem valido para as duas causas.

Em suma, trata-se de restringir que pessoas possam falar de um certo lugar, ou seja, de uma intervenção sobre o exterior em relação a uma posição discursiva que, segundo teses clássicas, deveria ser determinada apenas pelo discurso assumido, aquele que (as)sujeita.

Cada uma a sua maneira, sendo que elas são bastante diferentes, as epígrafes testemunham a consideração do exterior, da história pessoal, para a tomada de decisão em relação aos efeitos de uma enunciação.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1982. Edição original: 1920.
- AUCHLIN, Antoine. Ethos e experiência do discurso: algumas observações. In: Mari, Hugo *et al.* (Org.). **Análise do discurso: fundamentos e práticas**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE – UFMG, 2001. p. 201-225.
- DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: _____. **O dizer e o dito**. Campinas: Editora Pontes, 1987. Edição original: 1984.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1997. Edição original: 1969.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996. Edição 1971.
- LABOV, William. A motivação social de uma mudança sonora. In: **Padrões sociolinguísticos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 19-62. Edição original: 1963.
- LABOV, William. A estratificação social dos (r) nas lojas de departamentos na cidade de Nova York. In: **Padrões sociolinguísticos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 63-90. Edição original: 1972.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. Edição original: 1984.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos e apresentação de si nos sites de relacionamento. In: _____. **Doze conceitos em análise do discurso**. 2010, p. 79-988.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Editora Contexto, 2005/2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. La biographie des philosophes dans une perspective d'analyse du discours. In: COSSUTA, Frédéric *et al.* **La vie à l'oeuvre**; Le biographique dans le discours philosophique. Paris: Lambert-Lucas. pp. 21-36. 2012.
- ØSTENTAD, Inger. Quel importance a le nom de l'auteur? in: **Argumentation et Analyse du discours** (en ligne]. Acessível em <http://aadrevues.org/665>. 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

Recebido em 24 abril de 2020.

Aceito em 30 maio de 2020.

Publicado em 03 de agosto de 2020.

SOBRE O AUTOR

Sírio Possenti é professor na Unicamp. Formado em filosofia, fez mestrado e doutorado em linguística. Analisa piadas e outros textos de humor, a partir dos quais discute teses da análise do discurso. Publicou *Discurso, estilo e subjetividade*; *Por que (não) ensinar gramática na escola*; *Os humores da língua*; *Os limites do discurso*; *Questões para analistas do discurso*; *Questões de linguagem*; *Humor, língua e discurso* e *Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso*. Traduziu diversas obras de Dominique Maingueneau, entre as quais *Gênese dos discursos* e a maior parte de *Frases sem texto*.

Email: siriop@terra.com.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3358-4984>