

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

MANUEL JOSÉ VERONEZ DE SOUSA JÚNIOR

**A CARTA PRIVADA DE AUTORES CONSAGRADOS DO CAMPO
LITERÁRIO: UMA ABORDAGEM DA CENA GENÉRICA COMO
EMBREANTE PARATÓPICO**

Uberlândia, julho de 2018

MANUEL JOSÉ VERONEZ DE SOUSA JÚNIOR

**A CARTA PRIVADA DE AUTORES CONSAGRADOS DO CAMPO
LITERÁRIO: UMA ABORDAGEM DA CENA GENÉRICA COMO
EMBREANTE PARATÓPICO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira.

Uberlândia, julho de 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S725c
2018 Sousa Júnior, Manuel José Veronez de, 1988-
 A carta privada de autores consagrados do campo literário [recurso eletrônico] : uma abordagem da cena genérica como embreante paratópico / Manuel José Veronez de Sousa Júnior. - 2018.

Orientadora: Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.627>

Inclui bibliografia.

1. Linguística. 2. Análise do discurso. 3. Gêneros discursivos. 4. Escritores brasileiros - Correspondências. I. Silveira, Fernanda Mussalim Guimarães Lemos (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 801

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

Manuel José Veronez de Sousa Júnior

**A carta privada de autores consagrados do campo literário: uma abordagem da
cena genérica como embreante paratópico**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Linha de pesquisa: Linguagem, Sujeito e Discurso.

Uberlândia, 26 de julho de 2018

Banca examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira (Orientadora - UFU)

Prof^ª. Dr^ª. Marília Giselda Rodrigues (UNIFRAN)

Prof^ª. Dr^ª. Norma Discini de Campos (USP)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Aparecida Resende Ottoni (UFU)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Carolina Nunes da Cunha Vilela-Ardenghi (UFMT)

Para a ilustríssima Dona Ires, minha mãe, meu amor maior! Um dia, o mundo cansado há de sorrir novamente, devido à alegria que inspiras.

AGRADECIMENTOS

À Fernanda Mussalim, pela orientação, confiança, paciência e por me ensinar o que é ser um verdadeiro professor.

Ao professor Dominique Maingueneau, por ter me acolhido intelectualmente durante meu estágio sanduíche na Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

Aos professores membros da banca, que disponibilizaram seu tempo para discutir meu trabalho.

À CAPES, duplamente, pela bolsa de doutorado no Brasil e pela bolsa de doutorado sanduíche no exterior (PDSE).

Aos amigos e membros do Círculo de Estudos do Discurso (CED), pelos estudos, pesquisas e debates sempre enriquecedores.

Aos professores e funcionários do PPGEL/ILEEL/UFU, pelos ensinamentos e suporte.

Aos familiares e amigos, principalmente o Breno Rezende e o Bruno Figueira, que sempre captam boas palavras nas nossas conversas fora e dentro da Academia.

À Bá, tia mais que especial. Meu amor eterno!

À minha mãe, uma vez mais, por me ensinar que a verdadeira riqueza que podemos possuir é o conhecimento.

Quando nasci, um anjo torto
Desses que vivem na sombra
Disse: Vai Carlos! Ser gauche na vida

(Carlos Drummond de Andrade)

Os tamanduás os boitatás as inajás de
curuatás de fumo, em vez eram
caminhões bondes autobondes anúncios-
luminosos relógios faróis rádios
motocicletas telefones gorjetas postes
chaminés... Eram máquinas e tudo na
cidade era só máquina!

(Mário de Andrade)

RESUMO

Com base, fundamentalmente, na obra de Dominique Maingueneau, *Discurso Literário* (2012), mais especificamente a partir das noções de discurso constituinte, paratopia, autoria e produções do espaço canônico e associado, bem como as noções de cena de enunciação (com ênfase na cena genérica) e valência genérica, postuladas em outros escritos do autor, pretendo, nesta tese de doutoramento, analisar as cartas privadas trocadas (publicadas em uma coletânea) entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade no período de 1924 e 1930. As hipóteses centrais do trabalho são as de que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA funcionam como um gênero do discurso e não como um hipergênero. Além disso, essas cartas privadas, enquanto uma cena genérica, funcionam também como um embreante paratópico. Com base nessas hipóteses, nossos objetivos serão: i) analisar como se dá o imbricamento das três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria (a *pessoa*; o *escritor*; e o *inscritor*) nas cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade; ii) analisar a constituição da paratopia criadora de Mário de Andrade e de Carlos Drummond de Andrade na produção epistolar engendrada entre eles; e iii) analisar as cenografias construídas nas/pelas cartas privadas. Em relação à metodologia de pesquisa assumida, seguirei, fundamentalmente, Michel Pêcheux (1983/1990) e Dominique Maingueneau (2008; 2012; 2015). Seguindo Maingueneau, assumirei que o tratamento metodológico do *corpus* deverá se dar a partir de hipóteses fundamentadas na história e em um conjunto de textos, sendo que a análise desse conjunto pode vir a confirmar ou refutar as hipóteses estabelecidas. Além disso, considerando a perspectiva teórico-metodológica do autor, assumirei que o imbricamento entre texto e contexto, ou melhor, entre discurso e condições de produção é radical, e que a abordagem do *corpus* deve considerar isso, de modo que o texto seja sempre analisado enquanto prática discursiva de um sujeito inscrito em um posicionamento no campo, e nunca como uma materialidade autônoma. As cartas privadas trocadas entre os Andrades serão, pois, analisadas dessa perspectiva, isto é, como sendo instâncias verbais de gestão das próprias condições que possibilitaram o seu surgimento. Na esteira de Pêcheux, assumiremos também que uma metodologia de análise discursiva deverá implicar movimentos de alternância entre os gestos de descrever o *corpus* e interpretá-lo, sem, entretanto, considerar que se trata de movimentos indiscerníveis. Segundo essa perspectiva metodológica, analisar um *corpus* é, ao mesmo tempo, descrever sua materialidade e explicar seu funcionamento. Vale esclarecer que esta pesquisa lida com um tipo de *corpus* que se constitui, segundo Maingueneau (2015), como uma unidade tópica de análise, uma vez que mobilizarei o gênero do discurso (a carta privada do tipo de autores consagrados do campo literário), uma categoria definida como tópica pelo autor. A partir da apresentação das perspectivas teóricas mobilizadas nesta tese, dos aspectos metodológicos da pesquisa e das análises das cartas privadas trocadas entre MA e CDA, podemos afirmar duas coisas: i) tais cartas privadas, enquanto uma prática discursiva engendrada por dois autores consagrados do campo literário, funcionam como um gênero do discurso, por possuírem restrições sócio-históricas fortes; e ii) Tais cartas privadas, enquanto uma cena genérica, também funcionam como um embreante paratópico.

Palavras-chave: Discurso Literário; Cena de enunciação; Carta privada, gênero do discurso; paratopia; embreagem paratópica.

RÉSUMÉ

Cette thèse, basé sur les travaux de Dominique Maingueneau, *Discours littéraire* (2012), plus précisément de la notion de discours constituant, paratopie, auteur, la production de l'espace canonique et l'espace associé, ainsi que les notions de scène d'énonciation (avec un accent énoncé sur la scène générique) et valence générique, postulée dans d'autres écrits de l'auteur, je cherche dans cette thèse de doctorat, analyser les lettres privées échangées (publié dans une collection) entre Mário de Andrade et Carlos Drummond de Andrade entre l'année 1924 e 1930. L'hypothèse centrale du travail c'est que ces lettres peut fonctionner comme une genre du discours, pas comme un hipergenre. En plus, ces lettres privées, en tant qu'une scène générique, fonctionnent également comme un embrayeur paratopique. À propos de ces hypothèses, nos objectifs sont: i) analyser l'imbrication des trois instances constitutifs du fonctionnement de l'auteur (la *personne*, *l'écrivain* et *l'inscripteur*) dans les lettres échangées entre Mário de Andrade et Carlos Drummond de Andrade; ii) analyser la constitution de la paratopie de ces deux auteurs dans la production épistolaire engendré entre eux; et iii) analyser les scénographies construites dans/par ces lettres privées. En suite, la méthodologie de recherche supposée, suivra fondamentalement Pêcheux (1983/1990) et Dominique Maingueneau (2008; 2012; 2015). À la suite de Maingueneau, je suppose que le traitement méthodologique du *corpus* doit être donné des hypothèses fondées sur l'histoire et une collection de textes, et l'analyse de cet ensemble peut venir pour confirmer ou infirmer les hypothèses établies. En outre, à partir du point de vue théorique et méthodologique de l'auteur, je suppose que la relation entre le texte et le contexte, ou plutôt, entre les conditions de discours et de production est radicale, et que l'approche du *corpus* devrait considérer le texte comme une pratique discursive d'un sujet inscrit dans un positionnement, et jamais comme une matérialité autonome. Ces lettres privées entre les Andrades seront donc analysés dans cette perspective, comme des instances de gestion verbale des conditions qui ont rendu possible son apparition. Dans le sillage de Pêcheux, nous supposons également qu'une méthode d'analyse du discours devrait impliquer le mouvement alternatif entre les gestes pour décrire le *corpus* et l'interpréter, sans toutefois considérer que ce sont des mouvements imperceptibles. Selon cette perspective méthodologique, analyser un *corpus*, c'est à la fois décrire sa matérialité et expliquer son fonctionnement. Il convient de préciser que cette recherche porte sur un type de *corpus* qui est, selon Maingueneau (2015), comme une unité topique d'analyse, puisque le genre de discours (une lettre privée du type d'auteurs établis du champ littéraire) c'est une catégorie définie comme topique par l'auteur. Après la présentation des perspectives théoriques mobilisées dans cette thèse, les aspects méthodologiques de la recherche et l'analyse des lettres privées échangées entre MA et CDA, nous considérons deux choses: i) les lettres privées, comme une pratique discursive engendrée par deux auteurs du champ littéraire, fonctionne comme un genre du discours, parce qu'ils ont de fortes restrictions socio-historiques; et ii) ces lettres privées, en tant qu'une scène générique, fonctionnent également comme un embrayeur paratopique.

Mots-clés: Discours littéraire; Scène d'énonciation; Lettre privée, genre du discours; paratopie; embrayeur paratopique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Considerações sobre a carta privada, deslocamentos necessários	13
As cartas privadas trocadas entre MA e CDA: valores, normas e especificidades	18
CAPÍTULO I – As teorias norteadoras da tese	22
1.1 A literatura enquanto um discurso. E além, enquanto um discurso constituinte ---	22
1.1.1 A idiosincrasia dos discursos constituintes	27
1.1.2 Paratopia e planos do espaço literário	30
1.1.3 Reflexões sobre a paratopia	31
1.1.4 A paratopia é do autor	35
1.1.5 A embreagem paratópica e a proposição de um novo embreante paratópico ----	37
1.1.6 O funcionamento da autoria e as produções do espaço canônico e associado de autores do campo literário	41
1.2 Sobre as noções de gênero do discurso e cena de enunciação	46
1.2.1 A noção de valência genérica	51
CAPÍTULO II – Aspectos metodológicos da pesquisa	54
2.1 Descrição do <i>corpus</i>	54
2.2 Critérios metodológicos de entrada e de recorte do <i>corpus</i>	56
CAPÍTULO III – As cartas privadas trocadas entre MA e CDA: análises	60
Considerações finais	80
Referências Bibliográficas	82

INTRODUÇÃO

Nesta tese, proponho analisar as cartas privadas trocadas entre Mário de Andrade (MA) e Carlos Drummond de Andrade (CDA) pelo viés da análise do discurso, mais especificamente, a partir dos pressupostos de Dominique Maingueneau para uma análise do discurso literário.

A justificativa de estudar as cartas privadas dos Andrades vem da importância delas para a constituição e legitimação do movimento modernista brasileiro, principalmente a produção epistolar de Mário de Andrade, que é vastíssima. Trata-se de uma forma de gestão do posicionamento, de uma prática discursiva singular entre autores consagrados do campo literário brasileiro, que legitima e constitui suas próprias condições de produção, que, por sua vez, também legitimam e constituem o processo de criação dessas cartas privadas.

Telê Ancona Lopez (2000), no texto “Uma ciranda de papel: Mário de Andrade destinatário”, trata de maneira ampla a vastidão epistolar de MA, enquanto remetente e destinatário, apresentando a divisão que é feita de suas correspondências pelo IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) da Universidade de São Paulo (USP). Essa divisão, segundo a autora, apresenta algumas vertentes que foram necessárias criar para que a organização das cartas fosse estabelecida. A organização dessas cartas se deu por meio de arquivamentos, catalogações e organizações de modo geral.

Lopez (2000, p. 279) afirma que há três vertentes que norteiam as correspondências de MA, que somam um total de 7688 documentos, ou seja, “em linguagem arquivística, três subséries perfazem a série, isto é, o conjunto documental Correspondência”: i) a vertente da correspondência passiva, com 6951 documentos (a mais numerosa); ii) a vertente da correspondência ativa, com 602 documentos; e iii) a vertente da correspondência de terceiros sob a custódia do autor, com 135 documentos. Esses materiais, segundo a autora, se estabelecem entre duas datas limites encontradas na correspondência passiva de MA (data início e data fim), que abarcam o período de 3 de fevereiro de 1914 a 17 de maio de 1946.

De acordo com Lopez (2000), é possível delinear a vida de um homem e de um polígrafo a partir de suas correspondências, como é o caso de MA. Devido a sua imensa extensão epistolar e às variadas personas que surgem nos diálogos e nas trocas epistolares, percebe-se, segundo a autora, a emergência de um autor que tenta construir

uma corrente literária e teórica genuinamente brasileira, correspondendo-se com mais de 1400 remetentes (poetas, músicos, escultores etc.).

Na primeira vertente (correspondência passiva), MA é o destinatário. Nesta vertente, percebe-se a presença do outro (remetente), dentre eles, os nomes mais importantes da intelectualidade dos anos vinte, trinta e quarenta (do Brasil e do exterior): Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cendrars, Cocteau, Henriqueta Lisboa, Tarsila do Amaral, Brecheret, Portinari etc. Nessas cartas, esses autores apresentavam suas críticas em relação à arte (de modo geral), suas ideias para as várias possibilidades de diálogo etc.

A autora afirma que a primeira vertente é ainda dividida em dois eixos: 1) o modernismo, que abrange da Semana de Arte Moderna de 1922 até o Salão modernista de 1931; e 2) as cartas como arquivos da criação literária.

No primeiro eixo, percebe-se que “o modernismo faz a sua história ao afirmar o instante vivido” (LOPEZ, 2000, p.281), pois nota-se a expansão e o surgimento de projetos e exposições modernistas, em que aparecem, por exemplo, as figuras de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Brecheret, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Sérgio Milliet etc. É possível observar nessas cartas várias coisas: o empenho de MA em consolidar a formação de seu acervo; Anita Malfatti moldando seu estilo artístico sob a influência do renascimento italiano; Oswald pronunciando sobre o modernismo brasileiro na Sorbonne (em 1923) etc. No segundo eixo, chamado de arquivos da criação literária, “o arte-fazer discutido ou exercido in loco acrescenta novas dimensões à exploração da correspondência, no âmbito da crítica genética”¹.

Na correspondência ativa, por sua vez, em que MA é o remetente, Lopez (2000) afirma encontrar documentos do tipo cartas, bilhetes, cópias carbono com reflexões críticas e rascunhos em que MA se preparava melhor antes de escrever alguma decisão delicada em alguma carta propriamente: como, por exemplo, explicar a recusa de ir a determinado evento, acontecimento, ou convite particular. Tais documentos foram encontrados nos interiores de livros da sua biblioteca, em materiais do SPHAN (do Instituto Nacional do Livro) e em seus próprios manuscritos.

MA, de acordo com a autora, esperava sempre o embate e o debate quando escrevia as cartas, não queria conversar com quem não quisesse debater algo, pois pensava que só assim seria possível desenvolver as discussões propostas sobre literatura

¹ Op. cit., p. 283.

e arte. MA aproveitava as cópias dos diálogos epistolares que possuíam, segundo seu crivo, ideias boas e pertinentes sobre os assuntos abordados para utilizá-las em seus estudos, artigos e desenvolvimentos intelectuais em geral.

Já a correspondência de terceiros sob a custódia de MA, chamada também de terceira vertente, segundo a divisão do IEB, consiste em cartas em que MA não é nem remetente, nem destinatário, mas apenas arquivou tais missivas, pois, de alguma maneira, para a autora, fazem alusão direta a ele, à sua vida particular, ou por gosto mesmo (seja por ser colecionador, ou por se interessar por algum trabalho específico), o que toma possível, assim, perceber uma característica marcante do escritor de *Macunaima*, a saber, o gigantismo epistolar de um polígrafo:

A presença dessa subsérie na correspondência diz respeito aos interesses e a trabalhos do polígrafo, ao gosto do colecionador, assim como à vida pessoal de Mário. Dessa forma, notícias trocadas entre amigos e familiares, a matéria encomendada por Guinle a Alberto Soares, o dossiê da discussão musical Souza Lima – Francisco Mignone, Cícero Dias retratando Murilo Mendes em 1930, Di Cavalcanti, em 18 de dezembro de 1943, que passa a Osvaldo Costa informações sobre danças carnavalescas de Recife, Portinari colocando à disposição de Juscelino Kubitschek, em 18 de dezembro de 1943, os painéis de azulejo da Pampulha, o apoio do Algemado, a carta de Carlos Gomes a Giovaninni, uma outra de Donizetti a Tommaso Persico descrevendo suas atividades, exemplificam esse pequeno, mas rico, conjunto documental. (LOPEZ, 2000, p. 284)

Essa introdução será, a seguir, dividida em dois subitens. No primeiro, abordaremos algumas questões relativas à carta privada, propondo um deslocamento de perspectiva. Além disso, apresentaremos nossas hipóteses e nossos objetivos. No segundo subitem, apresentaremos um texto de Siess que aborda o funcionamento da carta, para refletirmos, à luz da teoria da análise do discurso literário de Dominique Maingueneau, o funcionamento das cartas privadas trocadas na comunidade dos modernistas brasileiros, sobretudo entre MA e CDA, para, assim, buscar sustentar nossas hipóteses. Em seguida, apresentaremos o corpo estrutural da tese, especificando do que se tratará cada um de seus capítulos.

Considerações sobre a carta privada, deslocamentos necessários

Para desenvolver esse trabalho é preciso realizar alguns deslocamentos em relação a algumas postulações de Dominique Maingueneau, sobretudo quando se abordam as cartas privadas. Na grande maioria dos trabalhos do autor, observa-se a carta privada sendo considerada apenas enquanto um hipergênero ou uma cenografia de “gêneros [do discurso] não epistolares que visam agir sobre o espaço público” (MAINGUENEAU, 2008, p.120).

Na obra *Discurso e Análise do discurso*, por exemplo, Maingueneau (2015) afirma que a carta, bem como outras categorias como o diálogo e o diário, não pode ser considerada um gênero de discurso: um dispositivo comunicacional com fortes restrições sócio-históricas. De acordo com o autor, a carta seria mais bem categorizada como um “hipergênero”, uma vez que não sofre restrições sócio-históricas fortes, enquadrando, apenas, uma larga faixa de textos e podendo ser usada durante longos períodos e em muitos países. As restrições de ordem sócio-históricas que se impõem sobre a carta, afirma Maingueneau (2015), são muito pobres:

Quando se concebe o gênero de discurso como um dispositivo de comunicação sócio-historicamente definido, algumas categorias que se chamam frequentemente de “gêneros” (diálogo, carta, jornal, relatório...) suscitam problemas. Elas parecem de fato independentes de um momento ou de um lugar preciso e recobrem práticas heterogêneas. (...). Para esse tipo de fenômeno, é preferível falar de *hipergênero* (Maingueneau, 1998b). Um “hipergênero” não é um gênero de discurso, mas uma formatação com restrições fracas que pode recobrir gêneros muito diferentes. Alguns hipergêneros, como o diálogo, o jornal ou a carta são, antes de tudo, modos de apresentação formal, de organização dos enunciados: eles restringem frouxamente a enunciação. (MAINGUENEAU, 2015, p. 128-130)

Rezende (2017), no trabalho *Hipergênero e sistema de hipergenericidade: análise do funcionamento discursivo do facebook*, ao descrever e categorizar o funcionamento discursivo da rede social *Facebook*, a partir dos postulados da análise do discurso de Dominique Maingueneau, apresenta um percurso teórico esclarecedor que distingue gênero de discurso e hipergênero:

Para Maingueneau, como se vê, o hipergênero não pode ser tomado como um dispositivo de comunicação sócio-historicamente definido, como é o gênero do discurso (especialmente aqueles que são classificados pelo autor como gêneros instituídos), mas como um modo de organização da fala que sofre coerções enunciativas mais fracas. Isso porque quando a enunciação se origina de um dispositivo

sócio-historicamente definido, como é o caso do gênero do discurso, entre outras coisas, é (quase) possível entrever como serão preenchidos os papéis dos interlocutores na enunciação em curso. No entanto, de acordo com Maingueneau, quando um hipergênero é mobilizado na enunciação, o que está em jogo é como o que é dito é semantizado, ou seja, o modo de dizer e de formatar os conteúdos que são enunciados. (REZENDE, 2017, p. 20-21)

Segundo Maingueneau (2008), em *Cenas de enunciação*, no texto “Cenografia epistolar e debate público”², as cartas, principalmente as privadas, são classificadas como hipergênero ou cenografia, e não como gênero do discurso. Neste mesmo texto, Maingueneau (2008) ainda mobiliza dois gêneros de discurso que suscitam o debate público de ideias, os *Provinciais* de Pascal (libelos religiosos) e o programa que François Mitterrand apresentou para sua candidatura à reeleição da Presidência da República da França em 1988, a fim de justificar que as cartas privadas apenas funcionam como cenografia ou hipergênero. Entretanto, o autor também mobiliza as cartas públicas e as cartas abertas para diferenciá-las da carta privada, considerando-as gêneros do discurso próximos do conversacional e que também encenariam cenografias de carta privada:

Neste capítulo, abordarei a carta não como gênero de discurso, mas como *cenografia* de carta privada, mobilizada por discursos que pertencem a outros gêneros. Não tratarei de quaisquer gêneros, mas daqueles que se ligam a debates públicos. Logo, será necessário levar em consideração a distância constitutiva entre o caráter privado da relação epistolar e o caráter público de seu modo de existência discursiva. (MAINGUENEAU, 2008, p. 115)

Diferenciando a carta privada das cartas públicas e abertas, Maingueneau (2008) afirma que o adjetivo “pública” refere-se às cartas produzidas para serem difundidas em uma ampla coletividade, não se direcionando a um indivíduo ou a um grupo de indivíduos. Além disso, este tipo de carta também visa participar de um debate público ou inaugurar um:

No caso de cenografia epistolar associada a cenas genéricas, não basta considerar uma carta pública como sendo uma carta privada desviada e dirigida a um vasto público; trata-se, antes, de uma encenação pública da relação epistolar em um fenômeno de dupla enunciação que

² Texto originalmente publicado em J. Siess (org.) (1998). *La lettre: entre réel et fiction*. Paris: SEDES, p.55-72.

pode assumir formas muito diversas. (MAINGUENEAU, 2008, p. 134)

Ademais, para o autor, há também certas cartas públicas em que a cena genérica é a epistolar: são as cartas abertas. A carta aberta é a categorização genérica mais difundida para as cartas que procuram intervir nos debates públicos, pois ela, segundo Maingueneau (2008), se endereça, ao mesmo tempo, a dois destinatários: i) a um destinatário atestado (aprovado); e ii) ao público leitor da publicação.

O exemplo do autor é o “J’accuse” (“Eu acuso”) de Émile Zola (publicado, na época, no jornal republicano “L’Aurore” (“A Aurora”), direcionado ao presidente da República Francesa Felix Faure):

Assim, “Eu acuso” é dirigido a um destinatário atestado, o presidente da República (de onde o subtítulo “Carta ao presidente da República”), mas também aos leitores de “A Aurora” e, para além deles, ao conjunto da opinião. (MAINGUENEAU, 2008, p. 122)

Após a apresentação deste panorama das considerações de Dominique Maingueneau sobre as cartas (privadas, públicas e abertas), mas, principalmente, sobre a carta privada, e por entendermos que o autor é categórico ao afirmar que este tipo de carta funciona somente enquanto hipergênero ou cenografia, é que proporemos um deslocamento de perspectiva.

Se considerarmos as cartas privadas trocadas entre MA e CDA enquanto uma prática discursiva de duas identidades criadoras expressivas do campo literário brasileiro do início do século XX, que buscavam constituírem-se no campo literário enquanto autores legítimos e, ao mesmo tempo, constituírem o posicionamento modernista brasileiro neste mesmo campo, parece-nos bem pertinente a possibilidade de considerar estas cartas privadas enquanto um gênero de discurso, isto é, como um dispositivo comunicacional sócio-historicamente definido, e não como um hipergênero (o que implicaria considerar que as restrições sócio-históricas que se impõem sobre a carta privada de autores consagrados são fracas).

Nessa perspectiva, é necessário esclarecer que, mesmo o *corpus* de análise estando compilado na forma de uma coletânea, analisaremos as cartas trocadas entre MA e CDA do ponto de vista do núcleo de sua valência genérica (considerando o modo de existência comunicacional primeiro dessas cartas), ou seja, enquanto cartas privadas que, *a priori*, foram escritas por remetentes específicos, direcionadas a destinatários

específicos e postas a circular como uma correspondência privada, enviada através dos Correios. Considerando isso, assumiremos que, por serem cartas privadas de autores consagrados, elas cumprem, como será possível perceber nas análises que serão realizadas nesta tese, um papel de gestão das condições de produção, uma vez que, por meio delas, delimitam-se os rumos estéticos do modernismo brasileiro e reforçam-se os laços entre os integrantes da comunidade discursiva dos modernistas.

Assim, nas condições definidas nesta tese, nossa hipótese central é de que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA têm o potencial de poderem assumir a configuração de uma cena genérica (um gênero do discurso) e, assim sendo, se configurarem numa espécie de instância enunciativa legitimadora do posicionamento modernista brasileiro. Além disso, outro ponto central dessa tese é sustentar a hipótese de que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA, enquanto uma cena genérica, funcionam como um embreante paratópico³, por meio do qual se constituem tanto o posicionamento modernista no campo literário brasileiro do início do século XX, quanto as identidades criadoras e as produções dos espaços canônico e associado⁴ dos autores em questão: MA e CDA.

Esse ponto é central e será uma das contribuições que pretendemos dar para o quadro teórico postulado por Dominique Maingueneau em *Discurso literário*: a de que o gênero do discurso (a cena genérica) pode se configurar como um embreante paratópico. O autor, como veremos nesta tese, no capítulo referente à Fundamentação teórica, concebe a existência de apenas três embreantes paratópicos: a cenografia, o *ethos* e o posicionamento na interlíngua. Assim sendo, o deslocamento teórico que aqui empreendo – considerar as cartas privadas (ao menos de autores consagrados) como gênero do discurso (e não como hipergênero ou cenografia) – afeta não apenas as próprias formulações sobre gênero do discurso (e, na esteira, sobre hipergênero e cenografia) feitas por Maingueneau, mas, ainda, um quadro teórico específico, a saber o da Análise do discurso literário, proposto pelo autor.

Desse modo, com o propósito de transformar nossas hipóteses em tese, buscaremos cumprir três objetivos: i) analisar como se dá o imbricamento das três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria (a *pessoa*; o *escritor* e o *inscritor*) nas cartas privadas trocadas entre MA e CDA; ii) analisar como se dá a constituição da paratopia nessas mesmas cartas; e iii) analisar a emergência das cenografias construídas

³ Este conceito será, mais adiante, oportunamente apresentado.

⁴ Estes conceitos serão, mais adiante, oportunamente apresentados.

nessas cartas privadas. Tais análises têm o intuito de verificar como cada um dos autores gerem suas identidades criadoras, suas produções do espaço canônico e associado e seus posicionamentos no interior do campo literário brasileiro em que estão inscritos.

As cartas privadas trocadas entre MA e CDA: valores, normas e especificidades

Jürgen Siess (2010), na introdução do livro *Argumentation et Analyse du Discours*, apresenta algumas reflexões a respeito de cartas que podem ser importantes para a consideração das cartas privadas que analiso em minha tese. O autor inicia o texto com alguns questionamentos em relação ao universo epistolar, problematizando se se pode considerar a epistolografia como um laboratório, em que os valores são colocados à prova, seja para retomar valores existentes ou para propor novos. Além disso, Siess (2010) também discute em que medida a carta é um lugar em que valores são negociados e debatidos. Esses questionamentos são importantes para refletirmos de que forma os valores se integram no discurso epistolar como uma prática discursiva singular.

Segundo Siess (2010), os valores não são dados *a priori*, não são enunciados estáveis, mas sim coisas ofertadas ao tratamento e à manipulação. Dessa maneira, o valor se constitui em um elemento no interior de qualquer prática discursiva que o configura e o faz circular. Para Siess (2010), o valor não é uma regra marcada sobre um quadro ou um astro específico do sistema estelar, não é algo dado como absoluto.

De acordo com o autor, o caráter móvel e variável dos valores aparece com mais nitidez quando se trata de “valores concretos”, isto é, de qualidades que distinguem um indivíduo, um grupo, uma nação (por exemplo, a extrema-esquerda, a França etc.) ou até mesmo o ser humano como tal. Tais valores, esclarece Siess (2010), são diferentes dos “valores abstratos”, como a liberdade, a igualdade e a fraternidade, que implicam um sistema de crenças que se pretende valorizar aos olhos de todos, aspirando, assim, um alto grau de estabilidade. Isso não exclui, contudo, que os valores sejam também objeto de negociações, afirma Siess (2010), e como exemplo, destaca o seguinte: mesmo se cada um dos participantes considerasse a liberdade como parte integrante de um modelo de crenças que não se negocia, seria também possível que a liberdade, como

valor tomado em um sentido particular, pudesse ser questionado pelo interlocutor e ser objeto de um debate:

Sabe-se o quanto é complexa a questão dos valores. As acepções de sentidos desse termo diferem de uma disciplina à outra, da filosofia à teoria da argumentação e da sociologia, de Scheler ou Von Wright à Perelman et Rezsóhazy. Atualmente, a acepção ética parece prevalecer na maior parte do tempo – “bom”, “justo”; “bem” *versus* “mal”. Todavia, o sentido epistemológico – “verdadeiro” *versus* “falso” – mantem-se presente (Tappolet 2000). Se se pensa uma análise da relação, na filosofia entre valores e emoções (Tappolet), e na linguística, entre o axiológico e o afetivo (Kerbrat), ela é, entretanto, abstraída da base social dos discursos. Parece que o sentido idealista e afirmativo de “valor” reteve-se em detrimento do sentido material, sentido este que já foi posto anteriormente e problematizado por Marx, e que foi retomado por seus sucessores (consultar, p. ex., Backhaus 1969, Gabel 1969). (SIESS, 2010, p. 3)⁵

Ainda nesse texto, Siess (2010) busca demonstrar que a carta tomada enquanto um laboratório em que valores são postos em cheque ou elaborados, funda-se por meio de três princípios constitutivos da epistolografia em suas diversas formas genéricas: i) a carta oferece mais possibilidades que outros gêneros para compartilhar algo, questionar alguma coisa, propor valores, pois a carta estabelece um diálogo com um destinatário; ii) é na carta privada/íntima que o locutor-remetente tem a liberdade para se expressar, onde pode engajar um diálogo íntimo com seu correspondente, podendo também confiar nele mais livremente; e iii) quando a carta privada/íntima é entregue à publicação, ela faz com que um auditório mais amplo participe na co-construção ou na confrontação dos valores que estão em jogo.

Parece-nos que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA podem ser consideradas com base na proposição de Siess (2010) sobre os três princípios constitutivos da epistolografia, o que reforça a ideia de considerar pertinente nossas hipóteses, pois as restrições sócio-históricas que condicionam estas cartas privadas são fortes, além de se tratar de uma instância por meio do qual se busca consolidar a

⁵ Tradução minha do original em francês: On sait combien la question des valeurs est complexe. Les acceptions de sens de ce terme diffèrent d'une discipline à l'autre, de la philosophie à la théorie de l'argumentation et à la sociologie, de Scheler ou Von Wright à Perelman et à Rezsóhazy. De nos jours, l'acception éthique semble prévaloir la plupart du temps – “bon”, “juste”; “bien” *versus* “mal”. Par ailleurs, le sens épistémologique – “vrai” *versus* “faux” – reste présent (Tappolet 2000). Si on trouve une analyse de la relation, en philosophie entre valeurs et émotions (Tappolet), et en linguistique, entre l'axiologique et l'affectif (Kerbrat), il y est cependant fait abstraction de la base sociale des discours. Il semble qu'on a retenu le sens idéaliste et affirmatif de “valeur”, au détriment du sens matériel, sens qui a jadis été mis en avant et problématisé par Marx, et qu'ont repris ses successeurs (voir, p. ex., Backhaus 1969, Gabel 1969). (SIESS, 2010, p. 3)

comunidade discursiva dos modernistas brasileiros, em que discutem questões, valores, normas etc.: i) há uma carta privada de MA para CDA, por exemplo, em que Mário apresenta com liberdade sua opinião sobre Anatólio France (um pensador francês da época): “Anatole é uma decadência (...) escangalhou os pobres moços fazendo deles uns gastos, uns frouxos, sem atitudes (...). Isso é que esse filho-da-puta fez” (ANDRADE, 2002, p. 67-68); ii) no interior destas cartas privadas há a construção de valores que buscam uma literatura genuinamente brasileira e universal, opondo-se e questionando-se, assim, os valores antigos da época literária anterior ao modernismo brasileiro, como o parnasianismo, por exemplo; e iii) após a autorização da publicação destas cartas privadas entre MA e CDA, elas foram compiladas em coletânea, com prefácios e apresentações que as circunscrevem, notas de rodapé explicativas, imagens, fotografias etc.

Valendo-se das considerações de Siess (2010) sobre a carta e das postulações de Dominique Maingueneau (2012) a respeito da análise do discurso literário, buscaremos explicar a função das cartas privadas trocadas na comunidade dos modernistas brasileiros, sobretudo entre MA e CDA, buscando sustentar nossas hipóteses, segundo as quais as cartas privadas trocadas entre MA e CDA funcionam como um gênero de discurso e também como um embreante paratópico que busca legitimar tanto a identidade discursiva do posicionamento modernista no interior do campo literário do Brasil do início do século XX, quanto as identidades criadoras desses dois autores no interior do campo em questão.

Ainda com base em Siess (2010) de que a carta é um lugar de debate de valores, normas etc., considerarei que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA fazem parte do conjunto da epistolografia de MA por meio do qual ele busca construir uma rede de discipulados, estabelecendo uma coesão entre os membros da comunidade discursiva do modernismo brasileiro. Tal consideração é sustentada pelos trabalhos de Mussalim, sobretudo no projeto *Análise do discurso literário: o funcionamento da autoria na produção epistolar de Mário de Andrade*, desenvolvido de 2013 a 2016 e financiado pelo CNPq. Além de demonstrar a possibilidade de mobilizar as três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria em cartas privadas de autores consagrados, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, por exemplo, Mussalim se depara com o projeto de MA de construção de uma rede de discipulados:

O segundo encaminhamento dado à pesquisa – e não previsto no projeto inicial – está relacionado a uma hipótese que nasceu da leitura exaustiva das cartas trocadas entre Andrade e Bandeira e de uma outra consideração, de ordem mais histórica, que é o conjunto extensíssimo de cartas escritas por Mário de Andrade não apenas a Manuel Bandeira, mas a um grupo variadíssimo de interlocutores. O que foi possível perceber, por meio das análises, é que as cartas produzidas por Mário de Andrade são lugares discursivos por meio dos quais o autor busca construir uma rede de discípulos. Nessa perspectiva, as cartas daquele que é considerado o “Papa do Modernismo” – por refletir e teorizar incessantemente sobre a cultura e a arte brasileiras – podem ser lidas como uma importante estratégia de tentativa de ascensão do autor ao centro do campo literário brasileiro do início do século XX, na medida em que, por meio delas, constroem-se relações de aliança (em que Mário se coloca como mentor) com outros autores do campo literário (e não só do campo literário brasileiro). (MUSSALIM, 2018, p. 7)

Esta tese é composta por três capítulos. O primeiro capítulo aborda a base teórica que norteará nossa pesquisa, em que apresentaremos as noções de discurso literário, discurso constituinte, paratopia, funcionamento da autoria, produções do espaço canônico e associado de um autor, cena de enunciação, tipos e gêneros do discurso, valência genérica e embreagem paratópica, centrais nesta pesquisa. O segundo capítulo apresenta os aspectos metodológicos da pesquisa, em que se realiza uma descrição do *corpus* e se delineiam critérios de entrada e de recorte para esse mesmo *corpus*. Por fim, o terceiro capítulo apresenta análises das cartas privadas trocadas entre MA e CDA, em que mobilizaremos, em específico, as noções de funcionamento da autoria, constituição da paratopia e cenografia para buscar sustentar nossas hipóteses.

Passemos ao primeiro capítulo.

Capítulo I

As teorias norteadoras da tese

1.1 A literatura enquanto um discurso. E além, enquanto um discurso constituinte

Dominique Maingueneau (2008), no livro *Gênese dos discursos*, propõe um novo objeto teórico de análise para a análise do discurso: o interdiscurso. Segundo o autor, o interdiscurso precede o discurso, o que implica que os discursos não são constituídos independentemente uns dos outros para depois serem postos em relação. A identidade de cada um deles é definida na relação interdiscursiva: “Reconhecer este tipo de primado do interdiscurso é incitar *um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro*” (MAINGUENEAU, 2008, p. 35-36).

Para melhor definir interdiscurso, Maingueneau (2008) o subdivide em três níveis: o universo discursivo, o campo discursivo e o espaço discursivo. O universo discursivo é definido da seguinte forma:

Chamaremos de “universo discursivo” o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. Esse universo discursivo representa necessariamente um conjunto finito, mesmo que ele não possa ser apreendido em sua globalidade. É de pouca utilidade para o analista e define apenas uma extensão máxima, o horizonte a partir do qual serão construídos domínios suscetíveis de serem estudados, os “campos discursivos”. (MAINGUENEAU, 2008, p. 33)

Sobre o campo discursivo, o autor afirma:

Por este último termo, é preciso entender um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. “Concorrência” deve ser entendida da maneira mais ampla; ela inclui tanto o confronto aberto quanto a aliança, a neutralidade aparente etc.... entre discursos que possuem a mesma função social e divergem sobre o modo pelo qual ela deve ser preenchida. Pode-se tratar do campo político, filosófico, dramaturgico, gramatical etc. (MAINGUENEAU, 2008, p. 34)

Já o espaço discursivo, o autor o compreende como constituído de:

subconjuntos de formações discursivas que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação. Tais restrições são resultado direto de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e um saber histórico, que serão em seguida confirmados ou infirmados, quando a pesquisa progredir. (MAINGUENEAU, 2008, p. 35)

Entretanto, de acordo com Maingueneau (2012), no livro *Discurso Literário*, há alguns discursos que possuem uma natureza específica de funcionamento: trata-se de zonas de fala na sociedade que têm a pretensão de negar a interdiscursividade, os chamados discursos constituintes, que se consideram autoconstituintes por terem a pretensão de se autolegitimarem sem a necessidade da inter-relação interdiscursiva. Os discursos constituintes reivindicam para si um contato direto com a fonte que os constitui e os legitima. O discurso literário, por exemplo, reivindica um contato direto com a Musa, o discurso filosófico, com a Razão, já o discurso religioso, com Deus e o discurso científico, reivindica um contato direto com o Método. Mesmo tendo sua especificidade, o discurso literário não é isolado, pois participa de um plano específico da produção verbal: o plano dos discursos constituintes:

A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Levar em conta as relações entre os vários “discursos constituintes” e entre discursos constituintes e discursos não constituintes pode parecer uma custosa digressão, mas esse agir aumenta de maneira ponderável a inteligibilidade do fato literário. A questão da *autoridade* da fala vai, com efeito, bem além da literatura, que não é o único tipo de discurso que se funda no estatuto, por assim dizer, “xamânico” de uma fonte enunciativa que participa ao mesmo tempo do mundo comum e de forças que excedem o mundo dos homens. (MAINGUENEAU, 2012, p. 60)

A categoria “discurso constituinte”, segundo o autor, é um campo de estudo instável, mas que permite identificar certo número de invariantes, além da possibilidade de se postular várias questões inéditas. Maingueneau (2012) levanta a hipótese de que há certos tipos de discurso que têm em comum algumas propriedades: condições de emergência, funcionamento e circulação. Assim, agrupar discursos constituintes como o literário, o religioso, o científico e o filosófico implica três coisas: i) considerar uma dada função, pois estes discursos têm a pretensão de fundar e não serem fundados por outros discursos; ii) certo recorte das situações de comunicação de uma sociedade, pois existem lugares e gêneros vinculados a esses tipos de discurso; e iii) certo número de

invariantes enunciativas. O discurso constituinte, para o autor, é uma categoria *discursiva*:

Os discursos constituintes têm a seu cargo o que se poderia denominar o *archeion* de uma coletividade. Esse termo grego, étimo do termo latino *archivum*, apresenta uma interessante polissemia para a nossa perspectiva: ligado a *arché*, “fonte”, “princípio”, e, a partir disso, “mandamento”, “poder”, o *archeion* é a sede da autoridade, um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. Ele associa, dessa maneira, intimamente, o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*. Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso. O jornalista, às voltas com um debate social, vai recorrer assim à autoridade do sábio, do teólogo, do escritor ou do filósofo - mas o contrário não acontece. Esses discursos são, portanto, dotados de um estatuto singular: zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a todas as outras. (MAINGUENEAU, 2012, p. 61)

Os discursos constituintes, de acordo com Maingueneau (2012), são “discursos-limite”, fronteiros, que devem gerir em seus textos (em suas práticas discursivas) os paradoxos que os constituem e legitimam. Com o objetivo de autorizarem-se a si mesmos, os discursos constituintes se propõem como ligados a uma fonte legitimadora. Para o autor, os discursos constituintes são, ao mesmo tempo *autoconstituintes* e *heteroconstituintes*, pois se *constituem* ao tematizar suas próprias constituições, desempenhando, assim, papéis *constituintes* com relação a outros discursos:

Esses discursos têm o perigoso privilégio de legitimar-se ao refletir em seu funcionamento mesmo sua própria “constituição”. A pretensão associada a seu estatuto advém da posição limite que ocupam no interdiscurso: não há acima deles nenhum outro discurso, e eles se autorizam apenas a partir de si mesmos. Isso não significa que a multiplicidade de outras variedades discursivas (a conversação, a imprensa, os documentos administrativos etc.) não aja sobre eles; bem ao contrário, há uma contínua interação entre discursos constituintes e discursos não constituintes, assim como entre os discursos constituintes entre si. É, porém, da natureza destes últimos negar essa interação ou pretender submetê-la a seus princípios. (MAINGUENEAU, 2012, p. 62)

Essa ideia de *constituição*, para Maingueneau (2012, p. 62), pode ser apreendida a partir de duas dimensões: i) a *constituição* como forma de instauração de um

posicionamento no interior do interdiscurso; e ii) *constituição* como “estruturação de elementos que compõem uma totalidade textual”. A análise da “constituência” dos discursos constituintes, pautada nos pressupostos de uma análise do discurso, busca mostrar a intrincada relação entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, isto é, “a imbricação entre uma organização textual e uma atividade enunciativa”⁶.

Para o autor, a enunciação é um dispositivo que legitima seu próprio espaço e seu aspecto institucional. A enunciação tece uma relação com o texto e com o modo de inscrição deste texto em uma esfera social. Maingueneau (2012, p. 62), assim, não dissocia “as operações enunciativas por meio das quais se institui o discurso - que constrói dessa maneira a legitimidade de seu posicionamento - do modo de organização institucional que esse discurso a um só tempo pressupõe e estrutura.”

É importante destacar que são vastos os discursos constituintes⁷ e que eles estão sempre em concorrência. Cada um deles, segundo o autor, têm a pretensão de ser o detentor exclusivo do *archeion*. Um aspecto irredutível e constitutivo dos discursos constituintes é o da multiplicidade, em que cada discurso busca sua unidade discursiva no interior de um determinado campo discursivo:

No ocidente, a história da cultura se estrutura por meio desse trabalho de delimitação recíproca de discursos que devem negociar o *archeion*. Outrora, o discurso filosófico e o discurso religioso lutaram para saber qual deles estava estabelecido de modo a atribuir um lugar a cada discurso. Essa pretensão foi contestada pelos defensores da superioridade do discurso científico, que se desenvolve afastando a todo instante a ameaça do religioso ou do filosófico. Cada discurso constituinte revela-se a um só tempo interno e externo aos outros, aos quais atravessa e pelos quais é atravessado. Eles se excluem e se convocam simultaneamente: se o discurso científico não pode propor-se sem conjurar de modo incessante a ameaça do discurso religioso, este não para de negociar seu estatuto com relação ao discurso científico. (MAINGUENEAU, 2012, p. 63)

De acordo com o autor, os enunciados de um discurso constituinte apresentam um estatuto particular: estão relacionados a *inscrições* (noção que distingue o oral do gráfico). Para Maingueneau (2012), *inscrever* não é apenas escrever. As literaturas orais, por exemplo, são “inscritas”, mas suas inscrições seguem caminhos diferentes dos caminhos de uma literatura pautada na escrita (grafia). Uma inscrição segue exemplos e

⁶ Op. cit., loc. cit.

⁷ O autor afirma ter mobilizado em seu trabalho somente os discursos constituintes do mundo ocidental, advindos do mundo grego.

dá o exemplo. Produzir uma inscrição é seguir o rastro de um Outro invisível, que associa os enunciadores autorizados de um determinado posicionamento à presença das fontes que fundam os discursos constituintes: a tradição, a verdade, a beleza, a razão, o método, a musa etc:

A inscrição é assim profundamente marcada pelo oxímoro de uma repetição constitutiva, a repetição de um enunciado que se situa numa rede repleta de outros enunciados (por filiação ou rejeição) e se abre à possibilidade de uma reatualização. Por sua maneira de situar-se num interdiscurso, uma inscrição apresenta-se e ao mesmo tempo como citável. Essa noção de inscrição supõe, com efeito, uma referência à dimensão “midiológica” dos enunciados, para retomar uma expressão de Debray, a suas modalidades de suporte e de transporte. Logo, um posicionamento não se define apenas por “conteúdos”: há uma relação essencial entre o caráter oral da epopeia, seus modos de organização textual, seus temas etc. (MAINGUENEAU, 2012, p. 63)

Com o intuito de diferenciar os modos específicos de constituência entre o discurso literário e o discurso filosófico, para melhor rastrear o modo de funcionamento do campo literário, Maingueneau se vale de Cossutta (2004): *Discours littéraire, discours philosophique: deux formes d'autoconstitution?*. O autor propõe uma diferença entre discurso filosófico e discurso literário, afirmando que o discurso filosófico é um “discurso autoconstituente” e o discurso literário um “discurso constituinte”. Para ele, só o discurso filosófico é “autoconstituente”, pois busca “explicitar as condições de possibilidade de toda constituição discursiva, incluindo a sua própria” (2004, p. 419 *apud* MAINGUENEAU, 2012, p. 65). Já o discurso literário “constrói as condições de sua própria legitimidade ao propor um universo de sentido e, de modo mais geral, ao oferecer categorias sensíveis para um mundo possível”⁸. Seguindo tal perspectiva, Dominique Maingueneau (2012) afirma que a obra filosófica tenderia a absorver sua enunciação em seu enunciado, buscando excluir a dimensão ficcional, enquanto que a obra literária buscaria o contrário, buscaria a reflexividade por meio da dimensão figurativa, se escondendo atrás do próprio mundo que cria.

Buscando superar as oposições da análise textual, a saber, ação e representação; fundo e forma; texto e contexto; produção e recepção etc., Maingueneau (2012, p. 64) propõe que, ao invés de opor um interior do texto com os modos de transmissão desse mesmo texto (práticas não verbais), “é preciso elaborar um dispositivo em que a

⁸ Op. cit., loc. cit.

atividade enunciativa integre um modo de dizer, um modo de circulação de enunciados e um certo tipo de relacionamento entre os homens.”

1.1.1 A idiosincrasia dos discursos constituintes

Segundo Dominique Maingueneau (2012, p. 68), o enunciador de um discurso constituinte não se situa nem no exterior nem no interior de uma dada sociedade, seu pertencimento é problemático, impossível. Nessa perspectiva, a enunciação se constitui na impossibilidade de atribuir a si um “lugar”. É um aspecto paradoxal, denominado pelo autor de *paratopia*: “não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar”⁹. A paratopia se constitui na impossibilidade de estabilizar-se: “Sem localização, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo de obras, mas sem deslocalização, não há verdadeira ‘constituência’”¹⁰.

O autor traz como exemplo de paratopia, no caso do discurso filosófico, Sócrates discutindo nas praças, perto de bancas e em outros lugares. Enquanto enunciador da ágora, Sócrates pertenceria apenas a esse lugar, que excederia todos os outros lugares, mas ele necessita desse jogo de inscrição entre o lugar e o não lugar para se constituir autor de uma filosofia: Sócrates era detentor de um espaço, de uma voz no seio mais prestigiado da Grécia antiga, a ágora, porém, arguía também em locais menos nobres considerados na época, o que o coloca numa situação fronteiriça. Posteriormente, a filosofia começa a se definir por meio de lugares de que se apropria. Na Antiguidade, por exemplo, esses lugares eram a Academia, o Pórtico, o Liceu etc., mas ao lado desses lugares institucionalizados, filósofos como os cínicos instauravam uma forma extrema da paratopia: o tonel de Diógenes que se deslocava pela cidade.

Em contrapartida, ela [a paratopia] é um espaço no qual os discursos constituintes devem delimitar um território, correlato de uma identidade discursiva, aquele no qual se instalam os diversos *posicionamentos* concorrentes. Esse espaço não assume necessariamente a forma de um campo autônomo como o campo literário no século XIX: suas modalidades variam de lugar para lugar e de época para época. Não se pode, contudo, falar de discursos constituintes na ausência de um espaço em que sejam comparáveis os agentes e os discursos em conflito pela legitimidade enunciativa. (MAINGUENEAU, 2012, p. 68)

⁹ Op. cit., loc. cit.

¹⁰ Op. cit., loc. cit.

Assim, o discurso fechado em si mesmo não pode ser a unidade de análise do discurso literário, uma vez que é preciso mobilizar o sistema de relações que permite a instauração e a manutenção desse discurso. Maingueneau (2012) afirma que a relação de um discurso constituinte com outros discursos e de um discurso constituinte consigo mesmo não é distinguível. Se há distinção, ela é meramente ilusória. O interdiscurso não está no exterior de uma identidade discursiva que se constitui a partir de suas próprias operações, o interdiscurso é constitutivo dessa identidade, ele a precede.

Um outro aspecto dos discursos constituintes é que eles apresentam estruturas textuais que buscam um alcance *global*, mas que são, no entanto, elaboradas localmente, no interior de grupos restritos. Para estudar o modo de emergência, circulação e consumo dos discursos constituintes é preciso analisar, assim, o modo de funcionamento das comunidades discursivas que as produzem e gerem. O autor afirma que as várias escolas filosóficas do mundo helênico, por exemplo, supõem a existência de *comunidades discursivas* que compartilham ritos e normas:

Podem-se distinguir dois tipos de comunidades discursivas, estreitamente imbricadas: as que *gerem* e as que *produzem* o discurso. Com efeito, um discurso constituinte não mobiliza somente os autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados: por exemplo, no caso da literatura, as críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários etc. A forma assumida pelas comunidades discursivas de produtores, grupos que só existem na e pela enunciação de textos, varia tanto em função do tipo de discurso constituinte como em função de cada posicionamento. O posicionamento não é só um conjunto de textos, um *corpus*, mas a imbricação de um modo de organização social e um modo de existência dos textos. (MAINGUENEAU, 2012, p. 69)

O discurso literário, afirma Maingueneau (2012, p. 69), apresenta escritores que buscam agir no não pertencimento, uma vez que uma das características do discurso literário seja suscitar essa pretensão de não se pertencer a lugar nenhum. Os escritores têm os eremitas que se afastam do mundo ou os filósofos solitários como inspiração. Os escritores, no entanto, podem se afastar das cidades, mas eles não podem sair “do espaço que seu estatuto lhes confere e com base no qual propõem seus atos simbólicos”¹¹.

Entretanto, como já esclareci, a análise dos discursos constituintes não se reduz ao estudo dos grandes textos, dos textos privilegiados (como as produções

¹¹ Op. cit., loc. cit.

teológicas, por exemplo), mas a uma produção discursiva heterogênea, incluindo textos que adquirem o estatuto de inscrições definitivas: os *arquitextos*. Os exemplos de arquitextos que Maingueneau (2012, p. 70) apresenta são a *Odisseia*, *Madame Bovary*, *A montanha mágica*, a *Ética* de Espinosa, a *República* de Platão, os evangelhos ou os escritos de Santo Agostinho etc: “o estabelecimento desses arquitextos é objeto de um incessante debate entre os posicionamentos, buscando cada um deles impor os seus ou sua interpretação daqueles que são reconhecidos por todos como tais”.

O discurso literário tem a pretensão de se autorizar a si mesmo por meio das “obras-primas”, mas sua verdadeira mobilização é com uma vasta diversidade de gêneros do discurso. Segundo Maingueneau (2012), as produções “fechadas” (cuja comunidade de enunciadores coincide com a dos consumidores) são acompanhadas de outros gêneros de discurso, secundários, mas que são necessários ao funcionamento do *archeion*. Desse modo, é possível perceber uma hierarquia entre os textos “primeiros” e “segundos”, respectivamente, textos que refletem o fundamento de determinado discurso e textos que comentam, resumem, refutam etc. o fundamento constituído no texto “primeiro”. O exemplo que o autor dá é de que ao lado dos grandes textos da Literatura ou da Filosofia, da alta Teologia ou da ciência de base (os textos “primeiros”), há inúmeros manuais para alunos em conclusão de curso, sermões dominicais e revistas de vulgarização científica etc. (os textos “segundos”).

Outro aspecto abordado pelo autor diz respeito ao processo conjectural entre discurso e instituição, que, segundo ele, incide sobre três dimensões: i) o investimento de uma *cenografia*; ii) o investimento de um *código de linguagem*; e iii) o investimento de um *ethos*. Estas noções, segundo o autor, são “uma maneira de abordar a questão do poder que a enunciação tem de suscitar a adesão ao inscrever seu destinatário numa cena de fala que é parte do universo de sentido que o discurso pretende promover” (MAINGUENEAU, 2012, p. 71), pois a cenografia faz do discurso um lugar de representação de sua enunciação, o código de linguagem estabelece um registro da língua que é constitutivo de um determinado posicionamento, e o *ethos*, que dá um tom, uma voz ao discurso, instituindo um corpo enunciante avaliado socialmente.

Nesse sentido, esses três elementos constituem embreagens que ligam, de maneira inextricável, texto e contexto, ou melhor, o discurso às suas condições de produção. No caso do discurso literário, de natureza paratópica, e que, por isso, pressupõe uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar, a embreagem também

acaba por ser paratópica e é, nessa perspectiva, que Maingueneau fala em embreagens paratópicas, ao invés de referir-se a eles apenas como embreantes.

1.1.2 Paratopia e planos do espaço literário

Para a *doxa* romântica, a singularidade do criador é um fator primordial, e a instituição se torna um lugar adverso à criação. Entretanto, indo contra os pressupostos dessa *doxa*, Maingueneau (2012, p. 89) propõe que para produzir enunciados considerados literários, no âmbito de uma análise do discurso literário, o escritor precisa se apresentar como escritor e se definir em relação às “representações e aos comportamentos associados a essa condição”.

De acordo com o autor, há escritores que se retiram para o deserto, recusando seus pertencimentos à “vida literária”; contudo, este tipo de afastamento só teria sentido se mobilizado no plano do espaço literário. O espaço literário é o lugar em que os escritores adquirem sua identidade. Maingueneau (2012, p. 89) afirma que “a fuga para o deserto é um dos gestos prototípicos que legitimam o produtor de um texto constituinte”. Os escritores não se situam fora do campo literário, mas se constituem como tais afirmando não ter um verdadeiro lugar.

Segundo o autor, as pesquisas em sociologia da literatura de Pierre Bourdieu mostram que a produção da obra literária deve ser remetida a um setor limitado da sociedade. No século XIX, por exemplo, este setor se transformou num “campo” unificado de regras específicas. Assumindo tais postulações de Bourdieu, Maingueneau afirma que toda obra literária participa de três planos do *espaço literário*, a saber, a rede de aparelhos; o campo; e o arquivo, sendo difícil definir suas relações, pois eles se entrelaçam uns nos outros.

O primeiro plano do *espaço literário* é uma *rede de aparelhos*¹², em que, segundo Maingueneau (2012):

os indivíduos podem constituir-se em escritores ou público, em que são garantidos e estabilizados os contratos genéricos considerados

¹² Maingueneau (2012) assevera que a mobilização do termo “aparelhos” para o quadro teórico-metodológico que pretende desenvolver não é muito segura, pois faz remeter ao artigo de Althusser publicado em 1970, intitulado *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. O autor afirma não partilhar do quadro teórico-metodológico de Althusser, reconhecendo, entretanto, que Althusser já dava a “aparelho” uma abertura para outros significados, pois o remetia a um sistema de práticas e discursos que garantiria a reprodução das relações sociais.

literários, em que intervêm mediadores (editores, livrarias...), intérpretes ou avaliadores legítimos (críticos, professores...), cânons (que podem assumir a forma de manuais, antologias...). (MAINGUENEAU, 2012, p. 90)

O segundo plano do *espaço literário* é o *campo*, que, para Maingueneau (2012), é o:

lugar de confronto entre *posicionamentos* estéticos que investem de maneira específica gêneros e idiomas. A análise do discurso foi levada a recortar espaços em que diferentes posicionamentos, para deter o máximo de autoridade enunciativa, se acham em relação de concorrência em sentido amplo, delimitando-se mutuamente. “Campo” é, portanto, usado aqui com o valor restrito de “campo discursivo”, solidário de primazia do interdiscurso com relação ao discurso. Um campo discursivo não é uma estrutura estável, mas uma dinâmica em equilíbrio instável. De igual forma, o campo não é homogêneo: há posicionamentos dominantes e dominados, posicionamentos centrais e periféricos. Um posicionamento “dominado” não é necessariamente “periférico”, mas todo posicionamento “periférico” é “dominado”. De todo modo, a noção de campo traz um problema, dado que não pode ser trans-histórica. (MAINGUENEAU, 2012, p. 90)

Por fim, o terceiro plano do *espaço literário* é um *arquivo* em que, segundo o autor:

se combinam intertexto e lendas: só existe atividade criadora inserida numa memória, que, em contrapartida, é ela mesma apreendida pelos conflitos do campo, que não cessam de retrabalhá-la. A noção de *arquivo* tem uma história na análise do discurso. De minha parte, empreguei-a antes com um sentido próximo do de “posicionamento”, destacando que os enunciados que vêm de um posicionamento são inseparáveis de uma memória e de instituições que lhes conferem sua autoridade ao mesmo tempo em que se legitimam por meio deles. Aqui, “arquivo” designa apenas a memória interna da literatura, memória que, para além do intertexto no sentido estrito, isto é, outras obras, presentes em alguma biblioteca imaginária, inclui também, como vamos ver, “lendas”. (MAINGUENEAU, 2012, p. 91)

1.1.3 Reflexões sobre a paratopia

Quando o assunto é a criação literária, entretanto, Maingueneau (2012) afirma que se pode falar em “campo” e “espaço” apenas entre aspas, pois o espaço literário faz parte da sociedade, e é justamente a enunciação literária que desestabiliza a

representação desse lugar. De acordo com o autor, os “meios” literários são fronteiras, em que “a existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade “comum”, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito” (MAINGUENEAU, 2012, p. 92).

Dominique Maingueneau afirma que é preciso levar em consideração os poderes de excesso da literatura, mas não se pode pensar que ela tem um “funcionamento incompatível com outros domínios de atividade”¹³. A instituição literária, enquanto discurso constituinte, não pertence somente ao espaço social, ela está “na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana”¹⁴. Nesse sentido, para o autor, o processo de criação precisa se nutrir de lugares paratópicos, grupos paratópicos, comportamentos paratópicos etc., que tomam estas questões sempre como uma impossível negociação de pertencimento.

Para o autor, a literatura, como todo discurso constituinte, tem o paradoxo de ser uma rede de lugares na sociedade e, ao mesmo tempo, precisar constantemente afirmar que não está em nenhum território. Para produzir obras literárias, o escritor deve se afastar do que é esperado dele, o escritor precisa tornar problemático seu próprio pertencimento a um lugar, a uma função, a um grupo etc. Assim, pertencer ao campo literário não é não ter um lugar, mas negociar incessantemente uma impossível inscrição entre o lugar e o não lugar. Trata-se de um pertencimento paradoxal e parasitário, trata-se da “paratopia”:

As modalidades dessa paratopia variam de acordo com as épocas e as sociedades: os menestréis nômades da Antiguidade, os parasitas protegidos pelos grandes na época clássica, os boêmios em oposição aos “burgueses” etc. Numa produção literária fundada na conformidade aos cânones estéticos, são paratópicas principalmente as comunidades de “artistas” mais ou menos marginais (os menestréis ou trovadores). Quando a produção é uma questão profundamente individual, a paratopia elabora-se na singularidade de um afastamento biográfico. (MAINGUENEAU, 2012, p. 92)

De acordo com Maingueneau (2012), o autor, a partir de seu modo específico de “inserção” no espaço literário, cria suas condições próprias de criação. Existem obras, por exemplo, que se autolegitimam pelo afastamento solitário de seu criador e existem

¹³ Op. cit., loc. cit.

¹⁴ Op. cit., loc. cit.

outras que exigem a participação deste em empreendimentos coletivos. O autor exemplifica apresentando quatro autores: Sartre, que animava revistas políticas e desfilava em manifestações, Thomas Bernhard, que condenava os ambientes culturais vienenses e Kafka ou Fernando Pessoa, que levavam uma vida de “empregados-modelo, mas não tem uma família e escrevem” (MAINGUENEAU, 2012, p.93).

A paratopia, portanto, pode assumir infinitas faces, pois explora as estreitas fissuras que se abrem constantemente na sociedade. No século XVIII, na França, por exemplo, Maingueneau (2012) afirma que a “República das Letras” era concebida como uma rede paratópica, uma espécie de “Estado” parasita da realeza, pois se submetia apenas à regra da igualdade e da livre discussão. Todo escritor dessa época, assim, precisava gerir, ao mesmo tempo e à sua maneira, seu pertencimento à sociedade tópica (Monarquia) e às redes da “República das Letras” (Liberdade, Verdade e Razão).

Além disso, todo escritor, afirma Dominique Maingueneau (2012), participa de um grupo. Toda comunidade discursiva tece uma memória que faz alusão aos seus escritores consagrados do passado, construindo, assim, uma espécie de panteão (de arquivo). O escritor legitima sua enunciação se valendo da vida e das obras desses escritores de outrora. A criação literária, segundo o autor, dependendo da época em que ela se configura, se desenvolve em locais específicos das sociedades ditas autônomas e consolidadas. É o caso dos salões e das cortes principescas da Europa, por exemplo. A condição de criação do escritor se dava pela sua posição instável nesses ambientes. Os salões dos séculos XVII e XVIII, por exemplo, possibilitavam ao escritor uma relação, ao mesmo tempo, com o corpo social da corte e o com a própria corte, mas mesmo assim, o escritor deveria continuar afirmando que não pertence a lugar nenhum:

Ao escritor que trabalha na fronteira móvel entre a sociedade e um espaço literário paratópico, o salão oferece a possibilidade de estruturar o que há de insustentável em sua “posição”. Espécie de zona franca na sociedade, oferece ao escritor uma forma de pertencimento desarraigada. Mas frequentar esses lugares não é suficiente para suscitar um trabalho criador. É a maneira singular de o escritor se relacionar *ao mesmo tempo* com a sociedade fortemente tópica e com os espaços fracamente tópicos como a corte e o salão, os quais alimentam o trabalho criador. [...]

Com efeito, a arte não dispõe de outro lugar além desse movimento, a impossibilidade de se encerrar em si mesma e deixar-se absorver por esse Outro que se deve rejeitar mas de que se espera o reconhecimento. (MAINGUENEAU, 2012, p. 96 e 98)

A situação paratópica do escritor, entretanto, acha sua filiação nos grupos excluídos da sociedade, nas minorias rejeitadas, como os boêmios, as mulheres, os judeus etc. A criação literária sempre explorará as zonas paratópicas estabelecidas na sociedade. Maingueneau apresenta Bakhtin como exemplo, explicitando que a contracultura carnavalesca foi de fundamental importância para a criação literária, uma vez que a festa da carne e dos loucos e a literatura que se inspira nela não têm, verdadeiramente, um lugar atribuído na sociedade, desse modo, é preciso tirar forças de suas condições paratópicas, de inserção/exclusão, para legitimarem suas obras e seus estatutos de autores reconhecidos no interior do campo literário:

No século XIX, foi sobretudo a figura do boêmio que serviu de ponto de identificação privilegiada à inserção impossível do artista. (...). Mas, ao contrário do boêmio, o artista não vai de cidade em cidade; seu nomadismo é mais radical. O artista boêmio é menos um nômade no sentido habitual do que um contrabandista que atravessa as divisões sociais. Seja ele preceptor numa família rica, bibliotecário de algum príncipe ou de algum ministério, capitalista, professor de colégio..., o escritor ocupa seu lugar sem ocupá-lo no compromisso instável de um jogo duplo. (MAINGUENEAU, 2012, p. 99)

Maingueneau (2016), no livro *Trouver sa place dans le champ littéraire – Paratopie et creation*, dedica todo um trabalho em torno da paratopia, daquilo que busca produzir uma figura singular do impossível pertencimento do escritor na sociedade. Assim, nesse livro, o autor analisa a constituição da paratopia de dois poetas franceses que se encontram em posições antagônicas no interior do campo literário francês do fim do século XIX: José Maria de Heredia, que conseguiu “encontrar” seu lugar no campo literário, tornando-se célebre; e Émile du Tiers, que não teve a mesma sorte, mantendo-se no anonimato. Maingueneau (2016), explorando o conceito de paratopia, busca ver como ela se constitui em situações de sucesso e fracasso, de encontro e pertencimento a um lugar no campo literário e de frustração por não conseguir se inserir em um lugar.

De acordo com Maingueneau (2016), tornar-se um escritor é saber encontrar seu lugar no campo literário, sabendo forjar uma identidade enunciativa que é, ao mesmo tempo, condição e produto de uma obra. Para o autor, a paratopia é, ao mesmo tempo, o que torna a obra possível e o que essa obra configura e legitima, dando, assim, também, sentido a essa paratopia. Maingueneau (2016), mantendo sua proposta de uma análise do discurso literário e, sobretudo, mobilizando o conceito de paratopia, busca apreender

a complexidade do processo criador, para questionar e negar as propostas tradicionais de abordagem do fato literário, sobretudo a doxa romântica, as abordagens textuais, sociológicas, biográficas e também as abordagens estruturalistas, que ainda fazem uma oposição tácita entre um interior e um exterior das obras:

Encontrar seu lugar não é encontrar um local qualquer – por exemplo um emprego – é encontrar aquele lugar onde se tem o sentimento de “prosperar”, de “se realizar”, de “dar o melhor de si”, para se afirmar “autêntico”... Mas como se pode partir em busca desse lugar que se pode apenas ignorar a localização e os contornos exatos? É apenas *a posteriori*, quando já o encontrou, que se pode afirmar o ter encontrado. Entretanto, para encontrá-lo foi preciso antes ter alguma ideia dele, ser orientado em uma certa direção, ter sabido reconhecê-lo quando ele se apresentava. Esta busca, que concerne a cada um, toma uma trajetória singular para aqueles cuja a vida se confunde com a criação de uma obra, aqueles que devem elaborar o que eu chamo uma paratopia, isto é, um impossível pertencimento na sociedade. (MAINGUENEAU, 2016, p. 5)¹⁵

Devido às transformações recentes da sociedade, o regime da paratopia criadora que se concebia no século XIX começou a ser questionado. A estética que predominava era a de conceber mundos de pertencimento relativamente estáveis, em que eram bem delimitadas as classes e as funções: a classe dos burgueses e a classe dos artistas, por exemplo. De acordo com Maingueneau (2012), o artista, nessa época, abalava um mundo que julgava estabilizado, porém, no século XXI, as questões são postas de modo diferente, pois, com o advento das novas tecnologias e da internet, os grupos de pertencimento, hoje, segundo o autor, estão cada vez menos recrutando os indivíduos. Cada criador deve conferir a si mesmo uma identidade pautada na exclusão, naquilo que lhe falta: seja no aspecto étnico, nas preferências sexuais, na relação com o esporte, no engajamento político etc.

1.1.4 A paratopia é do autor

¹⁵ Tradução minha do original em francês: Trouver sa place n'est pas trouver une place quelconque – par exemple un emploi – c'est trouver cette place où l'on a le sentiment de “s'épanouir”, de “se réaliser”, de “donner le meilleur de soi-même”, pour tout dire d’“être soi”... Mais comment peut-on partir en quête de cette place dont on ne peut qu'ignorer l'emplacement et les contours exacts? Ce n'est que dans l'après-coup, quand on l'a déjà rencontrée, qu'on peut affirmer l'avoir trouvée. Pourtant, pour la trouver il a bien fallu s'en être fait quelque idée, s'être orienté dans une certaine direction, avoir su la reconnaître quand elle se présentait. Cette quête, qui concerne tout un chacun, prend un tour singulier pour ceux dont la vie se confond avec la création d'une oeuvre, ceux qui doivent élaborer ce que j'appelle une paratopie, c'est-à-dire une impossible appartenance à la société. (MAINGUENEAU, 2016, p. 5).

De acordo com Dominique Maingueneau (2012), a paratopia constitui e legitima a literatura (como um todo) e o autor (criador). Todo escritor só se torna, de fato, um criador, ao assumir sua condição paratópica. A paratopia está diretamente relacionada ao processo criador. O escritor não tem lugar determinado para se estabelecer, mas precisa negociar incessantemente um impossível lugar de adesão, uma vez que se constitui através da sua impossibilidade de obter uma topia; sua negociação entre o lugar e o não lugar é sempre difícil, o que dá condições de criação ao criador.

A paratopia do autor, afirma Maingueneau (2012), está relacionada ao espaço literário e à sociedade. Todo escritor tem um modo singular de gerir seu posicionamento no interior do campo literário. A paratopia é um pertencimento paradoxal, ela não é nem condição inicial nem condição final, mas o processo, pois só existe paratopia ao se mobilizar atividade criadora e enunciação:

Nem suporte nem quadro, a paratopia envolve o processo criador, que também a envolve: fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra. Logo, não há “situação” paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo de que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo o pertencimento. Intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para a frente, o movimento de elaboração da obra. (MAINGUENEAU, 2012, p. 109)

A paratopia pode assumir vários tipos, embora, segundo Maingueneau, a maioria pudesse ser reduzida a um único tipo: a paratopia espacial (meu lugar não é meu lugar). Entretanto, é possível perceber também a paratopia do tipo temporal (meu tempo não é meu tempo); do tipo linguística (minha língua não é minha língua); e a paratopia de identidade, que pode ser familiar, sexual ou social, que mobilizaria a figura de todos os excluídos da sociedade (minha família não é minha família, meu sexo não é meu sexo e minha sociedade não é minha sociedade).

Conforme já afirmamos, a paratopia é do autor, mas ela só é criadora quando relacionada à figura do insustentável. A enunciação literária é justamente a negociação desse insustentável, dessa impossível tentativa de inscrição do autor na sociedade e no espaço literário que o circunscrevem. O escritor precisa escrever (criar) para legitimar sua situação paratópica, pois ele se encontra dentro e fora desse mundo. É no processo

de criação que o escritor precisa apresentar sua condição insustentável, seu jogo de pertencimento e não pertencimento em uma topia. Maingueneau (2012) afirma que o escritor preserva sua paratopia escrevendo (produzindo). A paratopia criadora do autor é, ao mesmo tempo, a condição e o produto de uma criação.

1.1.5 A embreagem paratópica e a proposição de um novo embreante paratópico

Maingueneau (2012, p. 121) afirma que a relação texto e contexto se funda num dado constitutivo da enunciação literária: a obra precisa apresentar, no próprio mundo que constrói, suas condições de enunciação e seu caráter insustentável, paratópico. Pode-se falar, assim, “de uma espécie de *embreagem* do texto sobre suas condições de enunciação e, em primeiro lugar, sobre a paratopia que é seu motor”.

O termo embreagem, que Maingueneau (2012) recupera da linguística, implica a consideração de um ou mais elementos linguísticos que inscreveriam no enunciado suas relações com a situação de enunciação. São, assim, denominados embreantes os elementos que participam, ao mesmo tempo, da língua e do mundo, ou seja, são signos linguísticos que adquirem determinado valor por meio do evento enunciativo que os produz. A partir dessa noção de embreagem linguística, o autor apresenta sua proposição de uma *embreagem paratópica*: elementos de variadas ordens que participariam, ao mesmo tempo, do mundo criado pela obra e da situação paratópica do autor, que é condição e produto da criação literária.

Maingueneau (2012), analisando algumas obras literárias de alguns autores francesas e inglesas, como Victor Hugo, La Fontaine, Flaubert, Shakespeare etc., apresenta a relação ambivalente entre autor e personagem paratópica, na busca de legitimar a noção de embreagem paratópica que mobiliza. Porém, ele explicita que a embreagem paratópica não funciona apenas por meio de uma única personagem, a embreagem paratópica precisa ser vinculada às relações na qual entra. Maingueneau (2012) ainda destaca que a embreagem paratópica também opera através de lugares: sejam em aspectos geográficos (uma maior distância), sejam em eventos mais locais, como o caso dos salões da Monarquia. A embreagem paratópica da obra de um escritor opera num mundo que seria insustentável, estranho.

Um dos exemplos apresentados por Maingueneau (2012), para melhor explicitar a embreagem paratópica, são as fábulas de La Fontaine. Estas fábulas, a partir da

conjuntura sócio-histórica que as circunscreve, constituem a paratopia do autor na figura do parasita, que engendra um pertencimento insustentável: o parasita é aquele sustentado e protegido pelos mais importantes da sociedade. Todas as suas obras, como gratidão à proteção, são dedicadas aos mais elevados, dentre estes, em primeiro lugar, o rei. Segundo o autor, há várias fábulas de La Fontaine que põem em cena o parasita: “O rato da cidade e o rato do campo”; “O rato que se retirou do mundo”; “A ostra e os litigantes”, “A cigarra e a formiga” etc.

Para Dominique Maingueneau, é na fábula “O corvo e a raposa”, por exemplo, que é possível evidenciar o estabelecimento da ligação entre o parasitismo e a condição de escritor de La Fontaine. A partir de suas análises, Maingueneau afirma que é possível associar a figura da raposa com a do escritor La Fontaine, pois ambos usam artimanhas para enganar as pessoas: La Fontaine seria o parasita dos parasitas que ele denuncia em suas fábulas (clérigos, juízes, coletores de impostos, o rei, os príncipes etc.). A paratopia do parasitismo, assim, garante, ao mesmo tempo, o material e os meios de subsistência da obra:

O drama da enunciação e os dramas representados na narrativa se sustentam e se desestabilizam reciprocamente. Ao evocar os parasitas, as *Fábulas* falam também dos coletores de impostos ou dos grandes senhores, mas sua enunciação extrai sua acuidade e sua própria necessidade do fato de estar ela mesma sujeita a um parasitismo constitutivo, o do próprio autor. (MAINGUENEAU, 2012, p. 124)

De acordo com o autor, são três os embreantes paratópicos por natureza: a cenografia; o *ethos*; e o posicionamento na interlíngua.

A cenografia¹⁶ é a cena de fala construída no/pelo discurso, que garante a legitimação desse discurso; paradoxalmente, esse discurso também garante e legitima as construções variadas e possíveis da cenografia. Além disso, a cenografia pode ser retomada a partir da *déixis* discursiva: a partir de uma cronografia (um tempo simbólico) e uma topografia (um lugar simbólico). No texto “Apontamentos sobre a categoria de tempo na análise do discurso”, Mussalim (2008), com o intuito de abordar a complexidade desta categoria quando mobilizada pela análise do discurso, analisa uma propaganda da rede de lojas Marisa, especificamente o gênero do discurso “propaganda publicada em revista”. A autora busca, através da noção de cena de enunciação¹⁷,

¹⁶ Apresentaremos mais adiante tal noção.

¹⁷ Veremos mais adiante essa noção de cena de enunciação.

analisar as cenografias produzidas pela propaganda, delineando a topografia e a cronografia que legitimam esse discurso publicitário. Segundo a autora, tal gênero do discurso analisado, ao invés de encenar uma venda de roupas para a mulher, isto é, seguir a rotina genérica de uma propaganda de roupas femininas publicada numa revista, ele encena variadas situações da mulher no mundo moderno (cenografias), como forma de instituir uma relação de valor e status entre o produto a ser vendido pelas lojas Marisa e a mulher moderna (ou a que se sente assim):

uma ida ao supermercado; uma situação de trabalho; de levar filhos na escola, de ida a um casamento; de falar com uma amiga ao telefone; de dormir e/ou acordar vestida de maneira sedutora; de momentos de crise (mulher chora); de ir às lojas Marisa. Todas essas *cenografias* funcionam enquanto mecanismos de agregação de valores ao produto “vendido” pela propaganda, a saber, a rede de lojas Marisa. (MUSSALIM, 2008, p. 175)

O *ethos*, segundo o autor, é a voz, o tom do corpo enunciante socialmente avaliado, que fia e garante um caráter e uma corporalidade discursivas. O *ethos* é uma categoria enunciativa que confere à prática discursiva uma identidade que legitima um posicionamento. No texto “Argumentação e cenografia”, Maingueneau (2013) busca associar três problemáticas, a saber, o discurso político, a cena de enunciação e o *ethos*. Para tanto, ele analisa o gênero do discurso “profissão de fé” (uma espécie de propaganda eleitoral) mobilizado por José Bové, um candidato (ativista e altermundialista) às eleições presidenciais da França, em 2007. Dentre suas várias análises, o autor se dedica às imagens que compõem essa profissão de fé, para apresentar os possíveis *éthé* que legitimam seu discurso: uma imagem em que há apenas a face de Bové e outras cinco em que ele aparece de corpo inteiro e em várias situações. Por se tratar de um candidato que se diz filiado à esquerda alternativa, que apresenta propostas de governo que dá visibilidade a certas minorias, Maingueneau afirma que, a partir da análise das imagens dessa profissão de fé, é possível reconhecer, no mínimo, três *éthé*: um *ethos* camponês, um *ethos* operário e um *ethos* ecologista.

Na foto, José Bové ostenta um certo número de sinais que são interpretáveis numa cultura determinada, a saber, a cultura francesa. Ele mistura índices (camisa xadrez, suéter de lã, bigode à moda gaulesa) que são compatíveis com os atributos do camponês e do operário. Mas o fundo sobre o qual o rosto se destaca é predominantemente azul, atravessado por listas verdes. Pode-se

interpretar a escolha dessas cores como estritamente relacionada à reivindicação ecologista: o verde, evidentemente, mas também o azul do céu, que focaliza a causa dos adversários da poluição e do aquecimento global. [...]

Se retornarmos à profissão de fé de José Bové, observaremos, na foto que fecha o documento, uma espécie de confirmação dessa função “sintetizante” da foto da primeira página. Vê-se aí, realmente, o corpo de José Bové apreendido nas três facetas que a foto da primeira página integra. Desta vez, é o corpo inteiro que se mostra, e não apenas o rosto, e em contextos fortemente particularizantes. As fotos 1 e 5 são prototípicas de um ethos operário e urbano; as fotos 2 e 3 mostram um corpo rural; a foto 4 insere José Bové num corpo social, o “agrupamento” do qual ele se apresenta como porta-voz. (MAINGUENEAU, 2013, p. 202)

O posicionamento na interlíngua, por sua vez, é um investimento em um código de linguagem que atua sobre a diversidade de zonas e registros da língua, a partir de um determinado posicionamento, possibilitando um efeito prescritivo que resulta da relação entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta. De acordo com Maingueneau (2012), a língua que é mobilizada em uma obra não é, obrigatoriamente, a língua materna do autor. Este autor precisa investir em uma língua que não é a sua, dado o caráter paratópico que o constitui. O autor precisa transformar a própria língua em língua estranha, ou mobilizar diferentes línguas, isto é, precisa gerar em sua obra a interlíngua que a legitima e a constitui. Maingueneau analisa a obra de Mallarmé “Crise do verso” para exemplificar a noção de posicionamento na interlíngua: nesta obra, o autor afirma que a língua francesa, como qualquer outra, é uma língua imperfeita, não se trata de uma língua suprema, em que cada palavra apresenta seu sentido único e verdadeiro. Entretanto, o que amenizaria um pouco essa imperfeição das línguas seria o verso, um complemento superior que apaziguaria o defeito das línguas. Mallarmé escreveria versos, dessa forma, com o objetivo de forjar sua língua ideal (sua interlíngua), próxima da suprema e longe da materna, para legitimar sua condição de autor.

Logo, não é *em francês*, na plenitude de alguma língua materna, que Mallarmé pretende escrever, mas na “remuneração” de um “defeito”, de uma falta constitutiva do francês advinda do fato de ser este último, de qualquer maneira, não mais que um idioma entre outros. Sua obra pretende se dizer num idioma estranho que não é nem “a língua suprema”, miragem inacessível, nem o francês dos intercâmbios verbais, (...). Isso não impede que os poemas de Mallarmé exerçam um papel privilegiado no *corpus* da literatura “francesa”. Mas ler esses poemas de Mallarmé em sua justa grandeza, à maneira como

eles *pretendem* ser lidos, não é reduzi-los à banalidade de um pertencimento à língua francesa, porém manter uma tensão entre “língua suprema” e língua francesa. (MAINGUENEAU, 2012, p. 181)

Todos esses embreantes paratópicos, para Maingueneau (2012), estão relacionados à gerência de uma paratopia. No entanto, proponho apresentar nesta tese mais um possível embreante paratópico, não abordado pelo autor: a cena genérica. Em outras palavras, pretendo verificar se é possível ou não sustentar a hipótese de que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA, enquanto um gênero de discurso (uma cena genérica) e uma produção de seus espaços associados, funcionam como mais um embreante paratópico do posicionamento modernista brasileiro, legitimando a comunidade discursiva do movimento, bem como as identidades criadoras e as produções do espaço canônico e associado dos autores em questão.

1.1.6 O funcionamento da autoria e as produções do espaço canônico e associado de autores do campo literário

Os processos de subjetivação que atuam na criação literária são tão complexos que, segundo Maingueneau (2012), não se pode reduzi-los a uma simples oposição entre escritor (alguém dotado de um estado civil) e enunciador (correlato de um texto). As teorias tradicionais que trabalham com essa tópica, são, para o autor, insuficientes e inoperantes, pois elas não levam em consideração o caráter constitutivo da instituição literária e, desse modo, não conseguem avaliar seu aspecto sistêmico, dinâmico, instável e paradoxal.

De acordo com Dominique Maingueneau (2012), a palavra “escritor” (*écrivain*) é problemática, pois pode designar, ao mesmo tempo, uma profissão (a do escrivão) e/ou uma figura associada a uma obra. A palavra “autor”, por sua vez, já referenciaria uma condição social ou alguém que seria a fonte e o garante da obra. Entretanto, a noção de “enunciador” não é de uso comum. Segundo o autor, ela é um conceito linguístico recente e seu valor permanece ainda instável, podendo ser uma instância interior ao enunciado ou um simples locutor, aquele que produz o discurso:

O sujeito que mantém a enunciação, e se mantém por meio dela, não é nem o morfema “eu”, sua marca no enunciado, nem algum ponto de consistência exterior à linguagem: “entre” o texto e o contexto, há a enunciação, “entre” o espaço de produção e o espaço textual, há a

cena de enunciação, um “entre” que descarta toda exterioridade imediata. Não se podem dissociar as operações enunciativas mediante as quais *se institui* o discurso e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura. (MAINGUENEAU, 2012, p. 135)

Maingueneau (2012) afirma que o dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva que se mobilizam no interior do campo discursivo literário se entrelaçam e se sustentam mutuamente, legitimando e constituindo a cena de enunciação¹⁸ que os delimita. O autor afirma que qualquer que seja as formas de subjetivação do discurso literário, não se pode conceber sujeito biográfico e sujeito enunciador como duas entidades sem comunicação. Assim, Maingueneau (2012) propõe distinguir três instâncias, ao invés de duas: a instância da *pessoa*, a instância do *escritor* e a instância do *inscritor*:

A denominação “a pessoa” refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. “O escritor” designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo “inscritor”, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto (aquilo que vamos chamar adiante de “cenografia”) e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista... O “inscritor” é, com efeito, tanto enunciador de um texto específico como, queira ou não, o ministro da instituição literária, que confere sentido aos contratos implicados pelas cenas genéricas e que delas se faz o garante. A noção de “inscritor”, apesar de sua etimologia, pretende escapar, tal como a de “inscrição”, a toda oposição empírica entre escrito e oral: os enunciados da literatura oral também supõem “inscritores”, ainda que sua estabilização se resuma à memória. (MAINGUENEAU, 2012, p. 136)

Essas instâncias não se apresentam em sequência, não há, em primeiro lugar, a *pessoa* (passível de uma biografia), em segundo, o *escritor* (ator do espaço literário) e em terceiro, o *inscritor* (sujeito da enunciação). Para Maingueneau (2012), essas instâncias são atravessadas umas pelas outras; cada uma delas sustenta as outras duas e vice-versa, em um processo recíproco que dispersa e concentra o criador. As três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria não se isolam, pois é na inter-relação que elas dão condição ao desencadeamento do processo de criação: rompendo-se com uma das três instâncias, as duas outras sucumbem, uma vez que é através do *inscritor* que a *pessoa* e o *escritor* enunciam; é através da *pessoa* que o *inscritor* e o

¹⁸ Aprofundaremos o conceito de cena de enunciação mais adiante.

escritor vivem; e é através do *escritor* que a *pessoa* e o *inscritor* traçam uma trajetória no espaço literário.

Para Dominique Maingueneau (2012), a identidade criadora não se reduz a uma posição, mas ela se encontra atraída pela ideia de Autor (com letra maiúscula). Este Autor, por sua vez, designa uma unidade imaginária ao criador de obras, que está fadado a evocar e a sustentar sua condição impossível, insustentável:

Claro que, para criar, deve-se, sobretudo não encontrar um lugar, agudizar a paratopia, mas a atividade criadora é apanhada pela atração de uma “topia” de outra ordem: a esperança de ocupar uma posição em algum Panteão, em alguma Memória, de ser plenamente reconhecido. (MAINGUENEAU, 2012, p. 138)

A complexidade da instância autoral faz com que algumas obras sejam reavaliadas, principalmente aquelas que são problemáticas para os especialistas da literatura. Segundo o autor, os estudos tradicionais da literatura privilegiam nas obras apenas a instância do *inscritor*, buscando esconder ao máximo a presença da *pessoa* e do *escritor*. Diante disso, Maingueneau (2012) questiona como tratar daqueles textos de escritor que não são considerados, pelos especialistas, como textos literários, em que as instâncias da *pessoa* e do *escritor* é que se destacam, como, por exemplo, o caso das autobiografias, dos diários de escritores, dos relatos de viagem, das cartas privadas trocadas entre escritores etc.?

Como possível resposta a seu questionamento, Dominique Maingueneau (2012) afirma que seria mais produtivo negar a dicotomia entre texto literário e texto não literário e propõe trabalhar com dois regimes de enunciação: o regime *delocutivo* (o autor se oculta diante dos mundos que instaura) e o regime *elocutivo* (o *inscritor*, o *escritor* e a *pessoa* deslizam-se mutuamente uns nos outros). Segundo o autor, esses dois regimes não são independentes entre si, eles se alimentam um do outro a partir de modalidades que variam conforme as conjunturas históricas e os posicionamentos dos autores:

O regime delocutivo é necessariamente dominante, mas é constantemente afetado pelo regime elocutivo, cuja necessidade está ligada ao próprio funcionamento dos discursos constituintes. [...] Alguns criadores assumem a hierarquia entre os dois regimes: ao lado de textos delocutivos, criam eventualmente produções elocutivas: diários, relatos de viagem, lembranças da juventude... São inúmeros os exemplos disso. Outros operam sistematicamente com a fronteira

entre os dois regimes, tornam imprecisa a hierarquia. (MAINGUENEAU, 2012, p. 139 e 140)

Maingueneau (2012) afirma que os textos autobiográficos, por exemplo, não são os únicos a trazer problemas de fronteira. É difícil estabelecer um estatuto para conferir a legitimidade literária das dedicatórias, dos prefácios, dos comentários, dos debates sobre as obras etc. Não há uma definição prévia para estabelecer a fronteira entre o interior e o exterior do literário, ela seria negociada a cada obra.

Buscando esclarecer um pouco mais essa problemática entre textos literário e não literário, Dominique Maingueneau (2012) apresenta duas dimensões, que estão correlacionadas ao regime elocutivo da literatura, a saber a dimensão de *figuração* e a dimensão de *regulação*. A dimensão de *figuração* é a encenação do criador, está diretamente relacionada à busca de legitimação e constituição da identidade criadora do autor, no interior do campo. A dimensão de *regulação* é a dimensão em que o criador negocia a entrada da sua obra no campo, colocando-a em perspectiva, buscando constituir-se em relação ao que o autor chama de *Opus*: a trajetória que cada obra singular realiza para assumir um lugar:

Com efeito, ser escritor é também gerar a memória interna dos próprios textos e atividades passadas e reorientá-la em função de um futuro. Quanto mais se enriquece a *Opus*, tanto mais importante se torna essa função de regulação. Trata-se de duas dimensões inseparáveis: construir uma identidade criadora na cena do mundo (*figuração*) e conferir um estatuto às unidades que constituem a *Opus* (regulação). A primeira tem como manifestação privilegiada gêneros de texto relativamente “autônomos”, como o diário íntimo, o relato de viagem, as lembranças de infância; a segunda vincula-se mais com os gêneros paratextuais, metatextuais etc., inseparáveis dos textos que eles acompanham. (MAINGUENEAU, 2012, p. 143)

Maingueneau (2012), com intuito de ampliar a distinção entre regime delocutivo e regime elocutivo e, dessa forma, negar a ideia dicotômica de texto literário/texto não literário, afirma que as produções de todo autor se vinculam a dois espaços indissociáveis, mas que não estão no mesmo plano: o *espaço canônico* e o *espaço associado*. Para o Maingueneau (2012), o espaço associado não pode ser concebido como equivalente à ideia de “paratexto” desenvolvida por Genette (1987), mas está mais vinculado ao regime elocutivo, cujas obras produzidas buscam comentar e interpretar as obras ditas “canônicas”, para legitimá-las e constituí-las no interior do

campo literário: é o caso das cartas privadas trocadas entre autores consagrados, dos prefácios, dos artigos publicados em jornais e revistas etc.

O espaço canônico, para o autor, está vinculado aos textos do regime delocutivo - romances, poemas, contos, sonetos, crônicas, epopeias etc. - e se estabelece em duas fronteiras: i) entre a obra literária e o autor; e ii) entre o *inscritor* e o *escritor/a pessoa*. O espaço canônico, afirma Maingueneau (2012), não é um espaço em que o “eu” ficcional se referenciaria diretamente ao autor de carne e osso, a abordagem é um pouco mais complexa. A natureza do espaço associado é variável conforme a mobilização do espaço canônico. Os espaços canônico e associado, assim, alimentam-se um do outro, porém, eles são de naturezas diferentes:

De fato, a partir do romantismo, a literatura tende à obra absoluta, provocando paradoxalmente a proliferação de textos autobiográficos e comentários dos escritores sobre sua obra e a arte. Não há na verdade nada de surpreendente nisso: a partir do momento em que a concorrência entre posicionamentos se exacerba e se teatraliza, em que as definições da atividade literária são radicalmente incertas, o autor é levado a multiplicar os textos de acompanhamento. Opõe-se ao regime *tradicional* (estabelecido pela referência a uma tradição), em que se espera que algumas normas se imponham aos escritores, um regime *problemático* no qual é preciso legitimar sem cessar o empreendimento criador deles. (MAINGUENEAU, 2012, p. 145)

Segundo Dominique Maingueneau (2012), a fronteira entre espaço canônico e espaço associado é difícil de se estabelecer, pois ela é sempre renegociada pelos diferentes posicionamentos. O espaço canônico busca separar o *inscritor* da *pessoa* e do *escritor*, já o espaço associado não distingue fronteiras entre essas instâncias enunciativas.

Dominique Maingueneau (2012) afirma que o discurso literário é um espaço radicalmente duplo, que funciona, ao mesmo tempo, como uma *desconexão* e uma *conexão* das instâncias subjetivas. O movimento de *desconexão* está relacionado ao espaço canônico, enquanto que o movimento de *conexão* está relacionado ao espaço associado. Segundo o autor, alguns pesquisadores dedicam seus trabalhos ao estudo da *desconexão* (numa abordagem textualista e que privilegia o *inscritor*), outros já se dedicam ao estudo da *conexão* (numa abordagem contextualista e que privilegia a *pessoa* ou o *escritor*).

Maingueneau (2012, p. 147) declara que os criadores de obras literárias também se dividem em posicionamentos que optam traçar o caminho da *desconexão*, como Mallarmé e os parnasianos, por exemplo, e os que preferem traçar o caminho da *conexão*, como Rousseau ou Céline. Esses dois movimentos de *conexão* e *desconexão* são contraditórios e complementares, “sendo a impossibilidade de estabilizar suas relações um dos motores da produção literária”¹⁹.

Assim, segundo Maingueneau (2012, p.119), quando se extingue a oposição simplista entre sujeito do texto e sujeito biográfico, é possível “dar conta dos entrelaçamentos de níveis, das retroações, dos ajustes instáveis, das identidades que não se podem fechar”. A obra, nessa perspectiva, não é uma representação, não é um universo paralelo ou autônomo; diferentemente, é por meio da paratopia que a obra existe, mas, paradoxalmente, é a própria obra que precisa também tramar a paratopia em seu processo enunciativo. De acordo com o autor, a literatura não pode separar aquilo que a legitima do gesto que a constitui: “A obra só pode configurar um mundo se este for dilacerado pela remissão ao espaço que torna possível sua própria enunciação”²⁰.

1.2 Sobre as noções de gênero do discurso e cena de enunciação

A noção de gênero do discurso é central para o desenvolvimento desta tese. Maingueneau (2015), no livro *Discurso e Análise do discurso*, define o gênero do discurso como um dispositivo comunicacional sócio-historicamente definido, isto é, como uma instituição de fala, e salienta que os gêneros do discurso apenas ganham sentido quando imbricados com os tipos de discurso. Os tipos de discurso correspondem, basicamente, a um setor da atividade social, a uma rede de gêneros do discurso que se imbricam, se relacionam e constituem um discurso, como o discurso literário, religioso, político, publicitário etc. Todo gênero do discurso é proveniente de um tipo de discurso e todo tipo de discurso é constituído de gêneros do discurso.

Maingueneau (2015) também destaca que um mesmo gênero do discurso pode se integrar a vários tipos de discurso, a depender do modo como ele é agrupado e estabelecido. Como exemplo, o autor traz o debate político na televisão, em que este gênero estaria relacionado, no mínimo, a dois discursos (tipos): o discurso político (debate político) e o discurso midiático (uma emissão televisiva). O tipo de discurso

¹⁹ Op. cit., loc. cit.

²⁰ Op. cit., loc. cit.

afeta a forma de analisar o gênero do discurso, isto é, um gênero do discurso não será analisado da mesma maneira se mobilizados por tipos de discurso diferentes, mas somente segundo o tipo de discurso pelo qual ele é afetado. Na esteira dos estudos de Bakhtin (2009, 2011), Grice (1971), Hymes (1971) etc., o autor também afirma que os gêneros do discurso são atividades sociais que são submetidas a um critério de êxito (sucesso). Os gêneros de discurso são como os atos de linguagem, que estão também submetidos às condições de êxito.

De acordo com Maingueneau (2015), a partir de como o analista do discurso escolhe apreender o gênero do discurso para analisá-lo, privilegiando determinado ponto ou questão, ele pode o fazer por meio de três formas de agrupamento. O analista do discurso pode agrupar os gêneros do discurso pela esfera de atividade; pelo lugar de atividade; e pelo campo discursivo.

A esfera de atividade diz respeito aos diferentes tipos de discurso que mobilizam variadas práticas discursivas por meio dos gêneros do discurso, como a esfera política (discurso político), a esfera religiosa (discurso religioso), a esfera midiática (discurso midiático) etc.: “Além disso, uma esfera de atividade não é um espaço homogêneo: para seus usuários, ela tem um “núcleo” e uma “periferia” (MAINGUENEAU, 2015, p. 67).

Em relação ao agrupamento pelo lugar de atividade, os gêneros do discurso podem se estabelecer em diversos lugares da sociedade, que são diversos: o Congresso Nacional, a rua, a imprensa, a escola etc. Assim, o lugar de atividade, para Maingueneau (2015), é basicamente a coexistência de diversos gêneros do discurso em uma mesma instituição. A exemplo da escola, em que cada ator que a compõe participa apenas de um número restrito de gêneros do discurso, um repertório específico e não necessariamente tomado pela mesma perspectiva: o boletim escolar, por exemplo, visto pelo ponto de vista dos alunos, dos pais, dos professores, da direção da escola etc.:

Para explorar eficazmente a noção de lugar de atividade, o analista do discurso deve tomar decisões quanto a seus limites. É necessário, em particular, reduzir a rede de gêneros aos produzidos no interior da instituição? O problema se põe, de fato, para os gêneros que circulam na instituição, mas que são produzidos em outro lugar: por exemplo, em uma empresa, as cartas dos clientes ou a legislação que regulamenta o trabalho. (MAINGUENEAU, 2015, p. 69)

O campo discursivo, por sua vez, conforme afirma o autor, configura-se a partir, basicamente do confronto entre posicionamentos, da instauração de uma polêmica

(posicionamentos religiosos, literários, políticos, científicos etc.) fomentada por meio de gêneros do discurso. Entretanto, esses três modos de agrupamento dos gêneros de discurso podem apreender a mesma atividade comunicacional, sendo assim, uma questão de “escolha”, a depender sempre da entrada metodológica do pesquisador: em um debate no Congresso Nacional, por exemplo, podem ser agrupados gêneros de discurso pela esfera de atividade (gêneros do discurso político), pelo lugar de atividade (gêneros típicos do Congresso Nacional) e pelo campo discursivo (produções de gêneros de afrontamento entre posicionamentos, como a direita, a esquerda, o centro etc.):

Os campos discursivos, nos quais os posicionamentos inscrevem, cada um a sua maneira, gêneros de discurso, não são estruturas estáticas, já que são constantemente submetidos a uma lógica de concorrência em que cada um visa modificar as relações de força em seu benefício. Não são nunca espaços homogêneos: em um momento dado, há de fato um centro, uma periferia e uma fronteira (MAINGUENEAU, 2015, p. 68)

Dominique Maingueneau (2015), ao tratar do modo de funcionamento dos gêneros do discurso mobilizados por sujeitos ou autores no interior de determinado posicionamento e campo discursivos, vai afirmar que os gêneros do discurso operam por meio de cenas de enunciação, evitando os termos “situação de enunciação” (de ordem estritamente linguística) e “situação de comunicação” (de ordem estritamente sociológica). O autor toma emprestado o termo “cenas” do campo do teatro como sendo uma execução de papéis, uma encenação, que variam conforme as regras do lugar, da conjuntura histórica, das relações de comunicação e sociabilização etc., para afirmar que a cena de enunciação de um gênero do discurso não é um bloco compacto, mas atua por meio de três cenas: a cena englobante (*scène englobante*); a cena genérica (*scène générique*); e a cenografia (*scénographie*).

A cena englobante, segundo Maingueneau (2015), está relacionada ao tipo de discurso, a um recorte do setor da atividade social que mobiliza uma rede de gêneros de discurso para legitimar um posicionamento: o discurso literário, o discurso político, o discurso publicitário etc. A cena genérica, por sua vez, diz respeito à realidade tangível do enunciador do discurso, corresponde ao gênero de discurso, que impõe certas regras de contrato e de funcionamento. O autor, aprofundando um pouco mais seu conceito de gênero do discurso, vai afirmar que cada gênero do discurso está associado a

determinados aspectos: a uma finalidade; a um estatuto dos parceiros legítimos; a um lugar legítimo; a uma temporalidade; a um suporte; a uma organização textual; e a recursos linguísticos específicos.

De acordo com Maingueneau, todo gênero do discurso pressupõe uma finalidade, visa a um certo tipo de modificação da situação da qual ele participa. O estatuto dos parceiros legítimos busca estabelecer os papéis que devem assumir os “parceiros da comunicação”, quem fala, como fala, a quem fala etc. Para o autor, a fala no interior de um gênero de discurso não vai para qualquer lugar nem para qualquer um, o estatuto de cada um dos parceiros estão vinculados direitos, deveres e saberes. O lugar legítimo de um gênero do discurso está relacionado a onde ele é/será produzido, a partir de regras e de contratos comunicacionais, não se tratando de restrições “exteriores”, mas de algo que lhe é constitutivo. No que se refere à temporalidade, ela se desenrola por diversos eixos temporais: a periodicidade das enunciações; sua duração previsível; sua continuidade; seu prazo de validade etc.

Dessa perspectiva, um texto não é um conteúdo que se fixaria sobre qualquer suporte pré-estabelecido; diferentemente, o texto apenas o é por meio de seu modo específico e possível de existência material, que condiciona, ele mesmo, o seu modo de transporte, estocagem e memorização. De acordo com o autor, uma modificação do suporte material transforma um gênero do discurso. Por exemplo, um debate político televisionado é um gênero de discurso totalmente diferente do debate político em uma sala restrita ao público ouvinte presente.

Outro aspecto constitutivo de todo gênero do discurso diz respeito a sua organização textual, a um plano textual, que impõe certas regras de composição (a exemplo das cartas, em que há um preenchimento de dados de postagem (endereço, CEP, país etc.); no “corpo” do texto, há um chamamento inicial; em seguida, o texto propriamente dito; e, no final, a despedida e a assinatura. Certos recursos linguísticos também são específicos a cada gênero do discurso. Segundo Maingueneau (2015), todo gênero do discurso implica, da parte de seus participantes, o domínio de certo uso da língua que o gênero do discurso impõe e restringe.

No que diz respeito à cenografia, Maingueneau a define como sendo a cena de fala construída no/pelo texto. A cenografia não é uma simples decoração, ou seja, não se trata somente de uma questão de estilística linguística, ela é um aspecto legitimador da enunciação, da construção do texto, mas também é legitimada por essa mesma

enunciação: o enunciador instaura, através de sua enunciação, a situação, o mundo a partir do qual ele pretende “mostrar-se” e, ao mesmo tempo, legitimar sua enunciação. A cenografia se apoia, especificamente, nesse tipo de funcionamento.

Desse modo, para o autor, uma cenografia só se desenvolve plenamente se o locutor puder controlar seu desenvolvimento. Em um enunciado monologal, por exemplo, Maingueneau (2015) afirma que o locutor tem domínio de todo o processo enunciativo, o que dá a possibilidade de construção de cenografias mais ou menos estáveis, “duras” (rígidas) e controladas, o que não acontece nos diálogos, em uma interação oral, por exemplo, em que os locutores (participantes) não conseguem impor, manter, nem controlar uma mesma cenografia ao longo de todo o processo de interação oral no qual estão envolvidos. Isso se dá devido às situações enunciativas imprevisíveis as quais os interlocutores precisam reagir instantaneamente e espontaneamente, no caso da interação oral.

No texto *Cenografia epistolar e debate público*, Maingueneau (2008) afirma que a cenografia é um tipo de “armadilha” para o leitor, pois, se a cenografia for bem explorada, o leitor receberá o texto como sendo o texto encenado pela cenografia e não como o texto previsto pela cena genérica em si. Nesse sentido, a escolha da cenografia não é alheia nem indiferente, pois o discurso, posicionando-se a partir de sua cenografia, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. Segundo o autor, o discurso impõe sua cenografia desde o início, mas, ao mesmo tempo, é através de sua própria enunciação que ele poderá legitimar essa mesma cenografia:

Para desempenhar plenamente seu papel, a cenografia não deve, portanto, ser um simples quadro, um elemento de decoração, como se o discurso viesse ocupar o interior de um espaço já construído e independente desse discurso: a enunciação, ao se desenvolver, esforça-se por instituir progressivamente seu próprio dispositivo de fala. Ela implica, desse modo, um processo de *enlaçamento paradoxal*. Desde sua emergência, a palavra supõe certa situação de enunciação, a qual, com efeito, é validada progressivamente por meio dessa mesma enunciação. Assim, a cenografia é, ao mesmo tempo, *origem e produto do discurso*; ela legitima um enunciado que, retroativamente, deve legitimá-la e estabelecer que essa cenografia de onde se origina a palavra é precisamente a cenografia requerida para contar uma história, para denunciar uma injustiça etc. Quanto mais o coenunciador avança no texto, mais ele deve se persuadir de que é aquela cenografia, e nenhuma outra, que corresponde ao mundo configurado pelo discurso. (MAINGUENEAU, 2008, p. 118)

O autor ainda esclarece que as cenografias se desenvolvem a partir de duas modalidades: a cenografia endógena e a cenografia exógena. Basicamente, as cenografias endógenas são aquelas cenografias que se aproximam da rotina genérica e enunciativa da cena genérica à qual ela se integra, como ocorre, por exemplo, no caso de um artigo científico, um relatório administrativo da instância jurídica, um laudo médico etc. Já as cenografias exógenas são aquelas cenografias que se distanciam da rotina genérica à qual ela se integra, como é o caso, por exemplo, de uma propaganda de venda de roupas encenada como um simples diálogo entre amigas em uma loja; de uma campanha política que encena uma carta íntima; um romance que se encena como se fosse uma troca de cartas etc.

No caso do *corpus* de análise desta tese, no que se refere a cena de enunciação, estou considerando as cartas trocadas entre MA e CDA enquanto uma cena genérica (carta privada) produzida por autores consagrados a partir de determinado posicionamento discursivo e mobilizada no interior de uma cena englobante, a saber, o tipo discursivo literário, em que se mobilizam inúmeras cenografias endógenas e exógenas, como críticas e debates literários, análises de poesias, debate político, vida cotidiana etc.

Assim, apesar de essas cartas se encontrarem compiladas, eu as analisarei como cartas privadas, isto é, irei considerar o núcleo de sua valência genérica, conceito que apresentarei a seguir para melhor esclarecer os procedimentos metodológico-analíticos, bem como a tese que defendo segundo a qual a carta privada trocada entre escritores consagrados do campo literário funciona como um gênero do discurso e não como um hipergênero, o que nos autorizaria a defender a tese de que a cena genérica pode também – além da cenografia, do *ethos* e do posicionamento na interlíngua – funcionar como um embreante paratópico.

1.2.1 A noção de valência genérica

De acordo com Maingueneau (2015), na obra *Discurso e Análise do discurso*, para compreender bem o papel do gênero de discurso em determinada configuração histórica, não se pode apenas estudá-lo em si mesmo, é preciso levar em conta o que ele denomina de *valência*, que é estabelecida segundo duas perspectivas: *a interna* e *a externa*.

Para o autor, a valência genérica interna de um gênero é o “conjunto dos modos de existência comunicacional de um texto, que são historicamente variáveis” (MAINGUENEAU, 2015, p.71). A noção de valência genérica interna implica distinguir o *núcleo* (o gênero discursivo “primeiro”) de seus *avatares* (os mídiuns aos quais o gênero discursivo “primeiro” é posto em circulação), que são de diversos tipos: avatares *prescritos* (como a publicação obrigatória de algumas decisões da justiça num jornal), avatares *previsíveis* (um artigo científico xerocado e distribuído aos estudantes durante um curso) e os avatares *indesejados* (uma publicação pirata e/ou uma gravação feita sem o conhecimento do locutor e disponibilizada num site de compartilhamento de vídeos).

Em relação à valência genérica externa, Maingueneau (2015, p. 73) a define como “as redes de gêneros de discurso de que faz parte um gênero em uma mesma esfera ou lugar de atividade”. Estas redes de gêneros são de diversos tipos, a depender do ponto de vista escolhido. Entre os gêneros a serem mobilizados em uma pesquisa, pode-se dizer que há uma *sequencialidade*, isto é, um gênero do discurso que desencadeia a produção de outros gêneros discursivos diferentes. Segundo o autor, esta sequencialidade não é uma simples justaposição, pois os diversos gêneros se interagem. Nesse sentido, há uma maneira diferente de abordar a sequencialidade, seria considerar o processo de *irradiação* de um gênero de discurso, ou seja, “o poder que um gênero tem de fazer com que se fale dele em outros gêneros, além de nutrir conversas de parcelas mais ou menos vastas da população.” (MAINGUENEAU, 2015, p.73).

Considerando, assim, as cartas privadas trocadas entre MA e CDA, configuramos o seguinte quadro de valência genérica interna: i) as cartas foram escritas, a princípio, manualmente e/ou datilografadas (núcleo); ii) em seguida, foram digitalizadas e arquivadas para consulta no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP (avatar); e iii) posteriormente, foram publicadas em coletâneas e postas a circular como obra, com o aval de uma editora legitimando essa produção (avatar).

Em relação ao núcleo da valência genérica interna dessas cartas, temos a troca epistolar, efetiva e real, entre MA e CDA, ainda numa correspondência particular (não aberta ao público): escreveram as cartas, colocaram-nas em um envelope apropriado com seus nomes e endereços (enquanto remetentes e destinatários), carimbaram-nas e selaram-nas conforme a prática dos correios.

Porém, como essas cartas “primeiras” se encontram, atualmente, sob o domínio do IEB, pode-se considerá-las, nessas circunstâncias e nesse novo “local”, como um avatar possível, pois mesmo sendo as cartas “originais”, estão sendo arquivadas como documentos de domínio público e sendo postas a circular em outros lugares sociais e em diferentes mídiuns (na tela do computador, em arquivos de biblioteca etc.). Outro avatar possível é considerar essas cartas copiladas e reunidas em uma coletânea como sendo uma obra de divulgação cultural e científica, não mais de caráter intimista e particular, mas como uma obra de caráter público, disponível a toda a sociedade.

No que se refere à valência genérica externa das cartas trocadas entre MA e CDA, percebe-se que elas, na compilação, por exemplo, foram publicadas com um Prefácio que as interpreta; uma Apresentação do próprio Drummond para as cartas de Mário; Apêndices; Bibliografia Geral; Material Iconográfico; e Índice Onomástico. Em outras palavras, são vários outros gêneros do discurso que foram produzidos e desencadeados a partir dessas cartas privadas trocadas entre MA e CDA, com o objetivo de falarem delas.

Porém, conforme já esclarecemos, apesar de o *corpus* de análise desta tese se apresentar como um dos avatares, abordarei as cartas considerando sua gênese, isto é, a troca epistolar efetiva e real entre MA e CDA, e não os efeitos da compilação desse material. Essa opção metodológico-analítica é que me possibilita afirmar que se trata de cartas privadas, e não de cartas públicas com cenografia de carta privada. Assim, nesta tese, não me ocuparei da valência genérica externa das cartas privadas trocadas entre MA e CDA, mas apenas – reforçando uma vez mais – do núcleo de sua valência genérica interna.

Após apresentação da fundamentação teórica, passemos para os aspectos metodológicos da tese

Capítulo II

Aspectos metodológicos da pesquisa

2.1 Descrição do *corpus*

O *corpus* de análise desta tese são as cartas produzidas por Mário de Andrade (MA) e Carlos Drummond de Andrade (CDA), trocadas entre si, entre os anos de 1924 e 1945. Essas cartas se encontram copiladas em um livro, organizado por Lélia Coelho Frota (que também realizou a pesquisa iconográfica da obra). O livro é uma compilação de cartas trocadas entre os Andrades no período de 1924 e 1945. Nesta tese, analisaremos apenas as cartas trocadas entre 1924 e 1930, em função de nossa opção por analisar cartas trocadas no período inicial de sedimentação das diretrizes do movimento modernista brasileiro. O livro traz: i) um prefácio e notas de rodapé de Silviano Santiago às cartas de CDA; ii) uma apresentação e notas de rodapé de CDA às cartas de MA; iii) notas à transcrição das cartas de CDA; iv) as cartas propriamente ditas (total de 161 cartas); v) apêndices; vi) bibliografia geral; e vii) índice onomástico. A análise que empreenderei se debruçará somente sobre as cartas de MA e CDA.

A escolha das cartas a serem analisadas se dá não apenas pela importância e relevância desses dois autores no interior do campo literário brasileiro, mas sobretudo porque a produção literária de MA e CDA, seja do espaço canônico ou associado, reforça os pressupostos segundo os quais o discurso literário tem natureza constituinte e paratópica. MA e CDA se apresentam, dessa forma, como magistrados autorizados (locutores consagrados) que gerem a impossível negociação entre o lugar e o não lugar, em seus processos de posicionamento discursivo no interior do próprio posicionamento em questão e no interior do campo discursivo literário brasileiro do início do século XX.

Essas cartas, de modo geral, apresentam dois eixos temáticos básicos, que ora se aproximam, ora se distanciam da cena genérica carta privada e de suas cenografias típicas: i) a vida cotidiana dos dois autores (aproxima-se da rotina genérica de uma carta privada); e ii) o debate literário entre eles (distancia-se da rotina genérica de uma carta privada). Percebe-se, assim, que essas cartas privadas podem construir cenografias bastante distintas da rotina genérica de uma carta privada: há cenografias, por exemplo, que encenam debates literários, debates sobre a língua portuguesa do Brasil, análises e críticas de poemas, de textos publicados nos jornais e nas revistas literárias etc.

A carta datada de 1º de julho de 1930, produzida por MA, em Araraquara, é um exemplo significativo tanto da presença recorrente desses dois eixos temáticos, quanto da presença de cenografias bastante variadas e distintas da rotina genérica de uma carta

privada: há encenações de narrativas do cotidiano (MA está em uma fazenda do tio) e encenações de uma crítica literária (MA apresenta uma crítica literária do primeiro livro de poemas publicado por CDA, *Alguma Poesia*).

São três horas duma noite incrível de fazenda. Estou numa agitação inconcebível, acordei de repente assustado, sem razão, o ar sufoca semiquente, uns barulhos esquisitos lá fora, uma buzina ao longe que não pode ser de caçador, venta baixinho. Sei que meu tio também não dorme nem a mulher dele. Barulhos espaçados na casa, fora de casa... [...]

A poesia de você é feita de explosões sucessivas. Dentro de cada poema as estrofes, às vezes os versos, são explosões isoladas. A sensibilidade profunda, o golpe de inteligência, a queda da timidez fisiopsíquica (desculpe) se interseccionam, aos pulos, às explosões. Repare o final do “Poema das sete faces”. O terceto “Meu Deus, porque me abandonaste” etc. é toda a timidez de você que ressumbra. Vem em seguida a explosão de sensibilidade na quintilha “Mundo mundo, vasto mundo” com a semisubconsciência provocando assonâncias, associações de imagens, e o verso sublime (mas intelectualmente besta) “seria uma rima, não seria uma solução”. Mas o diabo da inteligência explode na quadra final. (ANDRADE, 2002, p. 384, 387)

Nessa carta, os dois eixos temáticos se apresentam de modo entrelaçado, uma vez que a vida cotidiana e as questões sobre literatura vão se construindo mutuamente em seu processo enunciativo. Observa-se, nessa carta, que há uma oscilação de cenografias, que ora se aproximam (narrativas do cotidiano) ora se distanciam da rotina genérica de uma carta privada (crítica literária).

Na carta de 9 de outubro de 1928, por exemplo, CDA, em Belo Horizonte, confirma entusiasticamente a MA o recebimento da primeira edição de *Macunaíma*, além de apresentar uma curta crítica literária à obra recém publicada. Percebe-se, assim, nos trechos da carta que apresentaremos a seguir, a evidência do primeiro e do segundo eixo temático básico (falas da vida cotidiana e debates e críticas literárias), em que as possíveis cenografias construídas ora se aproximam ora se distanciam da rotina genérica de uma carta privada. É possível perceber, desse modo, que tanto as cartas de MA quanto as de CDA apresentam uma regularidade em relação a esses dois eixos temáticos:

Viva Macunaíma! Não tem caráter absolutamente nenhum, mas por isso mesmo é característico como quê. E como criação literária, delicioso. Como criação psicológica, moral e étnica, eu estou com o

Tristão: queira ou não o consciente de você, aquele é mesmo o herói nacional quase íntegro. É uma terrível e formidável sátira, muito cruel, dolorosa mesmo, porém ao mesmo tempo que coisa saborosa e nunca vista até hoje! Você foi sempre o melhor explicador dos seus livros. Nos dois prefácios de Macunaíma penso que não foi não, porque não é possível arrancar do livro a significação irrecusável que ele tem. Talvez você tenha ido longe demais do lugar a que pensava ir... Talvez. [...]

E... assim vai a vida! Dolores se recomenda aos amigos da rua Lopes Chaves. Eu abraço o criador de Macunaíma. E a pequena Maria Julieta manda um carinho para o “homem do paletozinho”. (ANDRADE, 2002, p. 335, 336)

2.2 Critérios metodológicos de entrada e de recorte do *corpus*

Em relação à metodologia de pesquisa assumida seguirei, fundamentalmente, Michel Pêcheux (1983/1990) e Dominique Maingueneau (2008 e 2015).

Apoiando-me nos trabalhos de Maingueneau, assumirei que o tratamento metodológico do *corpus* deverá partir de hipóteses fundadas na história e em um conjunto de textos, sendo que a análise desse conjunto pode vir a confirmar ou refutar as hipóteses estabelecidas. Dessa perspectiva metodológica, o imbricamento entre texto e contexto, ou melhor, entre discurso e condições de produção é radical, e a abordagem do *corpus* deve considerar isso, de modo que o texto seja sempre analisado enquanto prática discursiva de um sujeito inscrito em um posicionamento no campo, e nunca como uma materialidade autônoma. As cartas trocadas entre MA e CDA serão, pois, analisadas dessa perspectiva, isto é, como sendo instâncias verbais de gestão das próprias condições que possibilitaram o seu surgimento.

Na esteira de Pêcheux (1983/1990), assumirei também que uma metodologia de análise discursiva deverá implicar movimentos de alternância entre os gestos de descrever o *corpus* e interpretá-lo, sem, entretanto, considerar que se trata de movimentos indiscerníveis. Segundo essa perspectiva metodológica, analisar um *corpus* é, ao mesmo tempo, descrever sua materialidade e explicar seu funcionamento.

Em função do modo como estou considerando o *corpus* de análise desta tese – cartas privadas de autores consagrados produzidas no interior de um posicionamento específico, em um campo discursivo determinado – assumirei como entrada metodológica o gênero do discurso, isto é, uma unidade tópica de análise. Segundo Maingueneau (2008), no livro *Cenas da enunciação*, as unidades tópicas de análise podem ser divididas em duas: as unidades territoriais e as unidades transversas.

As unidades territoriais correspondem “a espaços já “pré-delineados” pelas práticas verbais.” (MAINGUENEAU, 2008, p.16). Trata-se de tipos de discurso que estão relacionados a certos setores de atividades da sociedade (discurso político, administrativo, publicitário etc.). Esses tipos de discurso, de acordo com o autor, “englobam *gêneros de discurso*, entendidos como dispositivos sócio-históricos de comunicação, como instituições de palavras socialmente reconhecidas.”²¹ Esses gêneros do discurso se agrupam no nível do posicionamento e no nível do campo ao qual tal posicionamento busca sua adesão:

Por natureza, as unidades “tópicas” se situam no prolongamento das categorizações dos atores sociais, o que não significa que coincidam com elas. Elas se articulam em torno da categoria de *gênero de discurso*, entendido como instituição de fala, dispositivo de comunicação sócio-historicamente determinado: o jornal televisivo, a consulta médica, o roteiro turístico, a reunião do conselho de administração... (MAINGUENEAU, 2015, p. 66)

As unidades transversas, por sua vez, segundo o autor, “atravessam textos de múltiplos gêneros de discurso.” (MAINGUENEAU, 2008, p.17). Pode-se falar de registros definidos a partir de três critérios: os linguísticos, os funcionais e os comunicacionais.

Os registros linguísticos são definidos a partir de bases enunciativas e podem ser de ordem muito diversa – lexical, sintática, enunciativa, textual. Para o autor, o analista do discurso precisa articular em seus trabalhos, ao mesmo tempo, o sistema linguístico e a diversidade de situações de comunicação. Os registros definidos por critérios funcionais “se esforçam em classificar os textos postulando que a linguagem é diversamente mobilizada segundo desempenhe uma ou outra função dominante.”²² Já os registros de tipo comunicacional são uma fusão de traços linguísticos, funcionais e sociais. Discursos como o didático e o cômico, por exemplo, “investem em certos gêneros privilegiados”²³, mas não se fecham neles. Segundo o autor, os registros de ordem comunicacional são estreitamente ligados às práticas sociais, à diversidade das situações de comunicação. Nesse caso, os parâmetros que podemos levar em conta são muito heterogêneos, como o testemunham as etiquetas de uso (cômico, literário, didático etc.). Dada a diversidade dos fatores implicados na comunicação verbal, de

²¹ Op. cit., p. 17.

²² Op. cit., p. 18.

²³ Op. cit., loc. cit.

acordo com o autor, é extremamente difícil decidir o que é e o que não é um registro e onde passa a fronteira entre um e outro. Além disso, para um analista do discurso, o estudo do registro não poderia ser uma finalidade em si, mas ser levado em conta nos jogos da enunciação.

As unidades não tópicas de análise, por sua vez, enquanto contraponto de comparação em relação às unidades tópicas, são elaboradas pelos próprios pesquisadores e são independentes de fronteiras pré-estabelecidas. Para trabalhar com unidades não tópicas, o pesquisador precisa elaborar *corpora* heterogêneos. Tal elaboração, entretanto, não implica num recorte aleatório, uma vez que as unidades não tópicas “agrupam enunciados profundamente inscritos na história.” (MAINGUENEAU, 2008, p.18). Para o autor, as unidades não tópicas parecem convir com o termo formação discursiva, uma unidade que contraria as fronteiras pré-construídas. Conforme esclarece Mussalim, no texto “A propósito das unidades não-tópicas em análise do discurso”, a noção de formação discursiva

será compreendida como uma unidade não-tópica de análise, isto é, como unidade não-territorial, que não corresponde e nem se restringe a espaços já pré-delineados pelas práticas históricas (como o espaço dos campos – o político, o religioso, o literário, o filosófico, etc.) e verbais (como a instância dos gêneros, por exemplo). (MUSSALIM, 2008, p. 99)

Com relação ao critério fundamental de recorte do *corpus* para análise, selecionaremos trechos das cartas privadas em que, de maneira privilegiada, é possível perceber o imbricamento entre as três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria – a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor* – relacionando tal imbricamento com a gestão da paratopia. Enquanto subcritério, consideraremos trechos por meio dos quais é possível demonstrar a produtividade de se conceber o texto literário como uma forma de gestão do contexto. Em relação a esse subcritério, selecionaremos os trechos em que, de modo privilegiado, seja possível perceber os gestos de discipulado de MA (cf. MUSSALIM, 2018), configurando os rumos da comunidade discursiva dos modernistas.

Esses critérios metodológicos de recorte do *corpus* permitirão demonstrar, ao longo das análises, a viabilidade de se postular a tese de que a carta privada de autores consagrados do campo literário funciona como um gênero do discurso, por meio do qual o texto realiza a gestão do contexto e, ainda, como decorrência disso, postular que o

gênero do discurso pode, também, se configurar como um embreante paratópico – além da cenografia, do *ethos* e do posicionamento na interlíngua, embreantes paratópicos já reconhecidos por Maingueneau.

Tendo apresentado os fundamentos teóricos centrais da pesquisa, bem como seus aspectos metodológicos, passarei agora ao capítulo de análises.

Capítulo III

As cartas privadas trocadas entre MA e CDA: análises

Após uma leitura exaustiva das cartas privadas trocadas entre MA e CDA entre 1924 e 1930, período inicial de sedimentação das diretrizes do movimento modernista brasileiro, e seguindo o critério e o subcritério estabelecidos de recorte do *corpus*, selecionamos seis cartas privadas, três de cada um dos autores. As cartas de MA a serem analisadas são as de 23 de agosto de 1925; 18 de fevereiro de 1925; e uma sem data do ano de 1928. Já as cartas de CDA a serem analisadas são as de 22 de novembro de 1924; 30 de dezembro de 1924; e 6 de fevereiro de 1925.

Antes de iniciar as análises, é importante ressaltar que as três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria – a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor* – não se encontram fixadas ou estanques em excertos específicos das cartas, mas se imbricam mutuamente no processo de enunciação como um todo. Desse modo, os excertos das cartas privadas selecionados para comporem as análises tem o propósito de apenas exemplificar o funcionamento da autoria por meio do imbricamento das três instâncias autorais, mas não esgota a ocorrência do fenômeno.

MA – 23 de agosto de 1925.

Nessa carta de MA, as três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria se imbricam sem se hierarquizarem no interior do processo de enunciação que as legitima. A vida cotidiana do autor, sua trajetória específica na instituição literária e seu modo específico de mobilizar a cena genérica e as cenografias constituem e legitimam suas próprias condições de produção, bem como a prática discursiva da troca de cartas privadas entre os membros do grupo modernista.

MA afirma, nessa carta privada, estar com saudades de CDA (instância da *pessoa*); por sua vez, atrelada à instância da *pessoa*, MA se vale de uma palavra em sua variedade popular (“sodade”) falada pelo homem do campo, como uma forma de posicionar-se em relação às instâncias do gênero e do texto, assumindo ser este uso de língua adequado ao gênero/texto por meio do qual enuncia (instância do *inscritor*); atrelada às instâncias da *pessoa* e do *inscritor*, MA, na defesa de suas ideias sobre a língua nacional (instância do *escritor*), afirma já achar estranho quando vê escrito (até por ele mesmo) a palavra *para* ao invés de *pra*, cuja ortografia já adota há algum tempo:

Aqui vai primeiro uma sodeade grande. Pra você e pra Dolores. Deus os abençoe e sejam felizes. [...]
Quer saber de uma coisa? Quando leio qualquer coisa minha e aparece um *para* tenho um bruto sobressalto. Tenho a impressão exata de que encontrei um erro, de tal forma com menos de ano de costume já me acostumei ao *pra*. (ANDRADE, 2002, p. 135, 138)

Ao defender suas ideias sobre a língua portuguesa do Brasil, percebe-se sua trajetória na instituição literária, em que busca constituir e legitimar a identidade discursiva do posicionamento modernista no interior do campo literário brasileiro da primeira metade do século XX: é a partir dos preceitos modernistas que MA propõe uma noção de língua nacional (instância do escritor). Atrelada a essa instância, bem como as outras duas, percebe-se também a constituição da paratopia criadora, uma vez que MA, ao posicionar-se de modo específico em relação às instâncias do texto, do gênero e das cenografias (instância do *inscritor*), confessa a CDA (instância da *pessoa*) que é incompreendido (condição insustentável - paratopia), sobretudo quando propôs “soluções” para a língua portuguesa do Brasil, pautadas no modo específico do modernismo brasileiro de conceber a língua brasileira (instância do *escritor*). Percebe-se, assim, a constituição da paratopia criadora do tipo temporal (sou mal compreendido - meu tempo não é meu tempo):

E é realmente um sacrifício eu afirmar pra você que sou mal compreendido porque tomei por norma que realizei sempre até agorinha o não dizer isso pra ninguém. Acho ridículo a gente não ser compreendido e acho mais que não ser compreendido é culpa da gente e não dos que não nos compreendem. Pois principalmente com as minhas últimas *evoluções* sou ferozmente incompreendido até pelos meus amigos que me acham orgulhoso e insincero tentando “criar a língua brasileira”. Nunca tive essa vaidade, esta veleidade: dou minha solução, que os outros tenham a coragem de fazer o mesmo e pronto: não dou vinte anos teremos uma língua não diferente porém bastante diversa da portuguesa e, o que é muito mais importante, afeiçãoada ao nosso caráter e condições. (ANDRADE, 2002, p.137)

Um outro ponto relevante nesta carta é que MA, mentor do grupo modernista, incentiva CDA e o grupo modernista de Minas Gerais a continuarem com a chamada *A Revista*, de cunho artístico e modernista. Tal gesto reforça a ideia de que o texto é uma forma de gestão do contexto, uma vez que MA busca, na troca epistolar, a construção de uma rede de discipulados, apresentando-se como um líder: MA acredita que, com a

manutenção desta revista (mais uma do grupo, e talvez a primeira de Minas Gerais), o posicionamento modernista brasileiro se sustentaria e se imporá perante os outros posicionamentos concorrentes no interior do campo literário brasileiro da primeira metade do século XX:

Você parece ter vergonha da *Revista*. Meu Deus! quanto temor e quanta dúvida. Quem dá o que tem não fica devendo. Vocês não podem e nem Rio nem São Paulo podem fazer uma revista moderna às direitas sem ficar igrejinha como *Klaxon*. (...). Façam uma revista como *A Revista* botem bem misturado o modernismo bonito de vocês com o passadismo dos outros. Misturem o mais possível. (ANDRADE, 2002, p. 142)

Nesse sentido, as cartas privadas trocadas entre dois autores consagrados do posicionamento modernista brasileiro, funcionam como uma instância enunciativa legitimadora do próprio posicionamento em questão, além de também legitimar e constituir as identidades criadoras e as produções literárias (canônicas e associadas) destes mesmos autores. MA, ainda nesta mesma carta, retomando duas cartas anteriores trocadas com CDA, argumenta que ser brasileiro é ser em relação a algo ou a alguma coisa, o que é diferente de ser nacionalista. A retomada dessas duas cartas privadas anteriores constitui-se, assim, como argumentação elaborada por MA para a defesa de suas ideias específicas sobre o que é ser um modernista brasileiro. Mais que isso, a referência a essas duas cartas anteriores, permite-nos perceber, ainda, a prática discursiva da troca de cartas privadas entre os membros do grupo, como um modo de legitimar ações do próprio grupo, em prol de sua constituição no interior do campo literário brasileiro da primeira metade do século XX:

Você se lembra daquele conceito de *ser* que eu dei pra você uma vez. Agora que você “mandou ao diabo as atitudes literárias” como me diz a sua carta me parece que você está mais em condições de me compreender. Agora você pode compreender que *ser* não é “deixar de ser” (...) você pode compreender que *ser* é ser em relação. (ANDRADE, 2002, p. 140)

Em relação às cenografias criadas no/pelo texto, percebe-se, nesta carta, a encenação de um debate sobre a língua nacional: MA retoma, como forma de argumentação, duas obras suas, *Paulicéia Desvairada* e *A escrava que não é Isaura*. Segundo ele, essas obras em questão seriam bons exemplos para se pensar a língua

portuguesa do Brasil, pois abordam as problemáticas e aplicam as formas para uma língua nacional. Enquanto *Paulicéia Desvairada* busca a forma de falar do brasileiro, *A escrava que não é Isaura* busca um “português de lei”. Este gesto é uma estratégia do autor para legitimar sua condição de autor (sua identidade criadora) e legitimar também a produção destas duas obras, às quais se refere na carta.

MA sente-se autorizado, enquanto autor, a comentar e retomar suas próprias obras para aliá-las a sua defesa de língua brasileira e legitimá-las enquanto obras importantes para se debater esta questão, inclinada às ideias modernistas. MA afirma a CDA que escreveu *Paulicéia Desvairada* para, de certa forma, apresentar seu posicionamento frente à noção de língua brasileira, contudo, escreve *A escrava que não é Isaura* apenas por vaidade, para mostrar aos outros sua inteligência, seu conhecimento profundo da gramática padrão lusitana (cabotinismo), pois estavam-no chamando de “ignorantão”:

A preocupação de falar como brasileiro fala já vem de *Paulicéia*, onde pus isso no prefácio. A *Escrava* foi uma quebra na evolução. Explica-se perfeitamente. Na *Escrava* fui conscientemente cabotino, os meus amigos daqui sabem disso. Tinham falado pelos jornais e por toda a parte que eu era um ignorantão... Quis mostrar que não era e mostrei. Sempre fazendo bem pros outros que não tinham as mesmas possibilidades que eu pra conhecer o que se estava fazendo e quis as tendências do modernismo universal escrevi um livro em português de lei. (...). Foi esse cabotinismo consciente que provocou o português da *Escrava*, essa minha “sextilhas de frei Antão”. (ANDRADE, 2002, p.137)

É possível perceber que essa carta privada trocada entre MA e CDA, enquanto membros do grupo modernista, funciona como uma prática discursiva que busca gerir suas condições de produção e, nesse sentido, funciona como um gênero do discurso, por possuir restrições sócio-históricas bastante fortes. Além disso, é por meio das três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria que é possível perceber essa carta privada funcionando, também, como um embreante paratópico (devido à situação paratópica de MA) e, nesse sentido, reconhecer o texto como uma forma de gestão do contexto.

MA – 18 de fevereiro de 1925.

As cenografias que emergem dessa carta privada encenam análises, debates e críticas literárias. Mais especificamente nela, MA analisa alguns poemas de CDA (que comporão, futuramente, seu primeiro livro, *Alguma Poesia*):

PASSA UMA ALEIJADINHA: Acha uma muleta aqui outra além outra adiante. me parece que acaba um pouco de repente “e lá vai toda curvada coxeando”. Gosto do coxeando, tão nosso, tão mais expressivo de movimento continuado que o a coxear dos portugueses, mas talvez se um outro verso descritivo ou subjetivo encompridasse a frase o poema ficava com o fim mais final. Por exemplo: e la vái toda curvada, coxeando, coxeando pela rua Pará ou coisa que o valha. O poema é seu. Dei uma amostra sem pensar só pra mostrar que o poema tomba de repente no final. Sem que tenha uma razão expressiva pra isso. (ANDRADE, 2002, p. 98)

Nesse trecho, em específico, trata-se, parece-me, de uma cenografia de crítica literária, por meio da qual se busca regular as estratégias de exercício da literatura, conforme os ideais estéticos do posicionamento modernista brasileiro.

Com relação ao funcionamento da autoria, nesta carta, é também possível perceber o imbricamento das três instâncias. MA apresenta coisas de sua vida íntima e particular a CDA, como a afirmação de que está ainda doente (instância da *pessoa*) e faz análises, críticas e comentários de alguns poemas de CDA, que foram enviados em carta anterior para que ele as analisasse (instância do *escritor*). Nesse sentido, é possível perceber, nesta carta privada, mais uma vez, a trajetória de MA no interior da instituição literária, uma vez que, ao analisar e comentar os poemas de CDA, apresenta seu posicionamento particular no interior do próprio grupo modernista e no interior do campo literário no qual se circunscreve.

Quanto às questões propriamente linguístico-enunciativas, além do uso do registro *pra*, MA se vale também de ironias como um modo específico de enunciação que o autor engendra na mobilização do processo criador dessa carta privada (instância do *inscritor*): MA ironiza CDA afirmando que, quando na dúvida, CDA precisa ligar para Portugal para saber a forma certa de se escrever o português. Tal ironia é uma artimanha para defender seus argumentos no momento das análises dos poemas de CDA, marcando mais uma vez seu posicionamento (instância do *escritor*). Esse modo de enunciação próprio de MA responde por uma proposta estética, isto é, responde por um posicionamento na interlíngua, por um modo de conceber a literatura brasileira:

Ainda não sarei. Não sei quanto isso durará. Coisas do estômago. Coisas de esgotamento nervoso. Debilitamento geral. Vivo da cama pro trabalho, do trabalho pra cama, da cama pro divertimento obrigatório, do divertimento pra cama outra vez. [...]

NOTA SOCIAL: Foi uma ignomínia a substituição do *na* estação por *à* estação só porque em Portugal paisinho desimportante pra nós diz assim. Repare que eu digo que Portugal *diz* assim e não escreve só. Em Portugal tem uma gente corajosa que, em vez de ir assuntar como é que *dizia* na Roma latina e materna, fez uma gramática pelo que se *falava* em Portugal mesmo. Mas no Brasil o senhor Carlos Drummond *diz* “cheguei em casa” “fui na farmácia” “vou no cinema” e quando escreve veste um fraque debruado de galego, telefona pra Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo: - Como é que se está dizendo agora no Chiado: é “chega na estação” ou “chega à estação”? E *escreve* o que o senhor Figueiredo manda. E assim o Brasil progride com Constituição anglo-estadunidense, língua franco-lusa e outras alavancas fecundas e legítimas. (ANDRADE, 2002, p. 98, 100)

Nesta carta, ainda, MA, ao analisar poemas de CDA, busca, num mesmo gesto, legitimar sua identidade criadora e suas produções do espaço canônico e associado, uma vez que retoma sua obra *Paulicéia Desvairada* como argumento para sustentar seus comentários sobre os poemas de CDA (sempre pautados no ideal modernista brasileiro). Ao evocar *Paulicéia Desvairada*, MA também evoca seu posicionamento no interior do próprio grupo modernista e no interior do campo literário brasileiro da primeira metade do século XX, se autoafirmando como autor (identidade criadora) vinculado à produção de obras e legitimando suas produções do espaço canônico (como a própria obra *Paulicéia Desvairada*) e do espaço associado (o Prefácio Interessantíssimo):

Primeiro uma observação geral de muita importância pra definir bem a minha posição na literatura do Brasil. Não sei se você já observou. Um dia, Drummond, quando eu tinha vinte anos mais ou menos eu comecei a ser artista. Lia versos e gostava. Depois comecei e escrevê-los e etc. Fiquei artista de verdade. Esse meu artistismo afinal deu num estouro de boiada: *Paulicéia Desvairada*. Mas *Paulicéia* já não é inteiro arte. As “Enfibraturas do Ipiranga” não são arte. É polêmica e é teoria. Realmente continua o “Prefácio”. (ANDRADE, 2002, p. 103)

A paratopia criadora também se constiui nessa carta privada, quando MA afirma não ser mais artista: MA confessa a CDA (instância da *pessoa*) que sua arte, ou seu tipo de arte, não seria aquela esperada pelo campo literário que o circunscreve e até mesmo pelo seu próprio grupo (instância do *escritor*), pois ele estaria fazendo qualquer outra coisa em seus poemas, livros, romances além de arte. Em outro trecho dessa carta, MA também apresenta sua condição insustentável de ser e não ser artista (mesmo no interior

do próprio grupo modernista brasileiro): MA, a partir do seu modo específico de enunciação, como, por exemplo, a mobilização de pronome oblíquo em início de frase (instância do *inscritor*): “Me seria certamente doloroso...” (ANDRADE, 2002, p. 103), afirma se sacrificar em prol de algo maior. Entretanto, continua produzindo textos do espaço canônico, vinculados ao seu posicionamento discursivo literário. Percebemos, assim, uma paratopia do tipo de identidade: minha arte não é minha arte:

Daí uma diferença essencial entre vocês, artistas legítimos, e eu que na realidade verdadeira não sou mais artista. Isto parece blague como outra qualquer mas não é. Continuo a embelezar minhas obras, torná-las agradáveis pra *interessar, atrair, convencer*. Mas lhes falta aquela qualidade artística primeira que uma infinidade de estetas e entre os últimos recentes Croce de maneira berrante estabeleceram: ausência de interesse prático, criação livre e pura do espírito. Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige. (...). Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. Me seria certamente doloroso confessar isto se eu não fosse um homem que antes de mais nada vive e ama e se devotou inteiramente à vida e aos amores dele. (...). Esta diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os *sacrifícios* de minha arte. (ANDRADE, 2002, p. 103)

É possível perceber também na análise dessa carta que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA funcionam como uma prática discursiva que busca legitimar e constituir o posicionamento modernista brasileiro, funcionando, assim, como um gênero do discurso (cena genérica) e também como um embreante paratópico, pois ancora texto no contexto, “fincando” a prática discursiva da troca de cartas privadas a suas condições de produção, de modo a legitimar a identidade criadora de MA (que é paratópica) e suas produções dos espaços canônico e associado.

MA – sem data, 1928.

Essa carta encena uma cenografia de divulgação de obras, pois MA solicita a CDA que distribua a obra *Macunaíma*. Essa ação de pedir que se distribuam exemplares da obra reforça a busca do autor por geri-la, por expandir seu estatuto de autor e, ao mesmo tempo, uma maneira de legitimar a obra em questão. É possível perceber, com esse gesto de pedido de distribuição de uma obra, uma espécie de estratégia, por parte de MA, de “recrutamento” e “expulsão” de novos membros da comunidade dos

modernistas, pois MA faz questão de enviar sua obra a determinados membros do grupo, em detrimento daqueles que, segundo ele, parecem não estar mais interessados. Além disso, tal gesto de pedido faz com que MA se faça “visível”, enquanto uma identidade criadora singular, perante outros autores:

Aí vai. Por favor me mande o livro do (sic) Nava²⁴ porque estou afobado e até procurar a carta de você com a cidade onde ele pára, me come tempo. Pros outros não mando mais. Nem acusação de recebimento do *Clã* me mandaram. Nem uma palavra de camaradagem. (...). Os outros bote em livraria se valer a pena... pros moços daí. (ANDRADE, 2002, p. 334)

Com relação às três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria, é possível também perceber, nesta carta, seu imbricamento: i) instância do *inscritor*, perceptível no modo como MA gerencia o modo de enunciação que considera possível nesse gênero do discurso, como a mobilização de palavras regionalistas, como “afobado”, “come tempo” e o uso das preposições *pra* e *pros*, relacionado às regras de uma escrita modernista brasileira; ii) instância do *escritor*, representada pela obra *Macunaíma* e pelo gesto de distribuição da mesma; iii) instância da *pessoa*, perceptível no gesto de MA confessar estar ressentido de não ter recebido carta ou resposta de alguns membros do grupo.

A paratopia, por sua vez, é perceptível, nesta carta, quando MA se diz encontrar-se em uma situação insustentável, quando afirma ser incompreendido (nesse caso, pelos editores do Diário de Minas), em termos de produção estética. MA alega não querer enviar sua obra recém-lançada ao Diário por temer que a sátira *Macunaíma* seja interpretada erroneamente, pois acredita ser uma obra além de seu tempo. Percebe-se a constituição de uma paratopia criadora do tipo temporal (meu tempo não é meu tempo):

Banco o ressentido, embora esteja louco de vontade de mandar um abraço pra eles. Então inventei essa solução. Dos exemplares sem dedicatória, acho que não vale a pena dar um pro *Diário de Minas*. O livro é imoral por demais pra essa gente compreender a sátira, aliás complacente reconheço, que fiz da imoralidade sem caráter de brasileiro. Pois faça deles o que quiser. (ANDRADE, 2002, p. 334)

A análise desta carta permite afirmar que a prática discursiva da troca epistolar entre os membros do grupo modernista apresenta-se como bastante importante, uma vez

²⁴ Na verdade, MA queria dar seu livro *Macunaíma* ao Pedro Nava, não o contrário.

que funciona como um elemento legitimador e constituinte do movimento, que mobiliza as cartas privadas como instância enunciativa por meio da qual o grupo constrói e fortalece a comunidade e seu posicionamento. O texto, mais especificamente o gênero carta privada, é uma forma de gestão do contexto e, nesse sentido, um embreante – de natureza paratópica, já que gerido por uma identidade criadora do campo literário.

CDA – 22 de novembro de 1924.

As três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria também se imbricam mutuamente nas cartas produzidas por CDA. Nessa carta, é possível perceber a instância da *pessoa*, vinculada à instância do *escritor*, por exemplo, no seguinte trecho: “Obrigadíssimo pela sua carta, que me encheu de alegria, sim, de viva alegria, embora não concorde com muitas coisas que você aí deixou. Mas o prazer é o mesmo, com ou sem discussão.” (ANDRADE, 2002, p. 56). CDA, além de agradecer ao amigo o envio da última carta (instância da *pessoa*), afirma discordar de questões postas nessa carta anterior, em que discutiam sobre o modo de ser modernista no Brasil (instância do *escritor*).

É possível também perceber a instância do *inscritor* no modo de enunciação de CDA quando, por exemplo, ele mobiliza metáforas para se referir ao abraço por ocasião da possibilidade de um encontro entre MA e os membros do grupo/amigos de Minas Gerais: “Mas, que prazer seria para mim chegar até aí para apertar-lhe os ossos! Estou acariciando o projeto com volúpia.” (ANDRADE, 2002, p.62). Percebe-se uma forma particular de mobilização da carta privada por CDA, que se vale (e não somente nessa carta) de metáforas, ironias, jogos com as palavras etc., isto é, de um modo de enunciação que acha ser adequado ao gênero do discurso mobilizado.

Nesta carta, CDA apresenta a MA uma outra carta que recebera de Manuel Bandeira (outro membro do grupo). CDA afirma que, na carta de Bandeira, ele defende a ideia de que a literatura brasileira precisa se tornar universal a partir do enquadramento das questões nacionais do Brasil:

Ou, como diz Manuel Bandeira, “enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos”. Equilíbrio evidentemente difícil, dada a evidência da desproporção. E esse é um trabalho para muitas e muitas gerações. Como realizá-lo? Penso que este problema envolve centenas de problemas particulares,

que rebentam e se desenvolvem na intimidade do nosso espírito inquieto. (ANDRADE, 2002, p. 57)

Nesta carta, é possível perceber também o funcionamento da rede de discipulados mobilizada por MA: CDA afirma ser muito grato a MA por poder legitimar seus próprios versos em função do que fez em *Paulicéia Desvairada*. CDA afirma que só poderia escrever tais versos, ou seja, constituir-se, de certa forma, em um autor e marcar seu posicionamento modernista no interior do campo discursivo literário brasileiro, por ter uma autorização e garantia para isso: a produção no espaço canônico de MA (*Paulicéia Desvairada*):

Não posso deixar de confessar o muito que lhe devo, prezado Mário: permiti-me, nos meus versos (quase todos inéditos), algumas audácias que só a *Paulicéia* tornou possíveis. São audácias com carteira de identificação... Alguns desses versos seguem junto a esta carta. (ANDRADE, 2002, p. 60)

Com este gesto de legitimar sua futura obra com uma obra já existente produzida por um membro importante do grupo (já reconhecido como autor de obras), CDA gere sua estratégia de autolegitimar-se também como um autor do grupo. Ele se autolegitima enquanto autor modernista justamente pelo gesto de produzir versos e contar com a aprovação de outro autor do grupo, obtendo, assim, reconhecimento. Ao mesmo tempo, entretanto, ao mencionar *Paulicéia Desvairada* para legitimar seus versos e seu futuro livro, CDA está legitimando a produção do espaço canônico de MA, por mencionar e reconhecer *Paulicéia Desvairada* enquanto uma obra legítima do posicionamento modernista brasileiro.

Uma vez mais, a questão da relação entre discípulo e mestre parece ser evidente entre CDA e MA nesta carta. Ao enviar seus versos para MA, CDA pede sua “autorizada opinião” (ANDRADE, 2002, p.60), isto é, CDA, enquanto discípulo, espera uma espécie de crítica literária por parte de MA, o mestre (ou pelo menos um autor já consagrado e reconhecido pelo próprio grupo). A depender do resultado dessa crítica, CDA saberá se também estará autorizado ou não a falar em nome do grupo modernista brasileiro, enquanto um autor legítimo desse posicionamento:

Alguns desses versos seguem junto a esta carta. Quero ter sobre eles a sua nobre e autorizada opinião. Nos últimos (Minha terra tem palmeiras) creio haver indícios de que vou aplicando as idéias que, um

pouco duro de cérebro, reluto em aceitar. Em todo caso, quero a sua opinião e mesmo os seus conselhos; recebê-los-ei de alma aberta. Aguardo também o “Noturno de Belo Horizonte”. Li e apreciei extraordinariamente as “Danças”. Vejo aí um exemplar de pura poesia moderna. Nota-se que o experimentador de *Paulicéia Desvairada* já possui plenamente a sua arte. (ANDRADE, 2002, p. 61-62)

A paratopia criadora de CDA, por sua vez, constituída nesta carta, pode ser observada em vários momentos. Quando CDA argumenta, por exemplo, não concordar com algumas ideias que MA propõe em carta anterior, ele apresenta no próprio mundo que cria sua condição paratópica, isto é, sua impossibilidade de aderir ou se inscrever completamente no próprio espaço literário que reivindica. Outro indício desse impossível lugar é quando CDA afirma que MA foi injusto em sua opinião sobre seu artigo, uma vez que o produziu em condições complicadas, ou melhor, paratópicas, isto é, numa relação difícil com o meio em que vive:

Mas, afinal, você foi injusto comigo, supondo-me livresco. Você não gostou do meu artigo. Apoiado. Entretanto, o meu artigo vale pela coragem com que foi escrito, e que não é pequena em um meio, como este em que vivo, cretiníssimo. Estas coisas lhe são estranhas, porque você vive bem longe desse lugarejo chamado Belo Horizonte. (ANDRADE, 2002, p. 56)

Neste excerto acima, percebemos a constituição da paratopia de um tipo espacial e de identidade, ao mesmo tempo, relacionada à instância do *escritor*, uma vez que CDA afirma que o lugar onde está (Minas Gerais/Belo Horizonte), onde os pensamentos ainda são pró Europa e Anatole France, não é seu lugar legítimo de representação em termos de posicionamento (mesmo um dia tendo acreditado fortemente em Anatole France): meu lugar não é meu lugar e meu grupo não é meu grupo. Por não se adequar ou não aceitar este grupo e este lugar é que CDA o qualifica como “cretiníssimo”, e, nesse sentido, insustentável para ele. E é justamente por não se sentir numa topia que ele produz esta carta, por meio do qual ele pode gerir sua própria situação paratópica, sua impossível adesão/inscrição ao espaço literário e à sociedade de sua época. Até mesmo a cidade de Belo Horizonte, no processo de enunciação desta carta, se torna um lugar paratópico, um mundo impossível, se comparado à cidade de São Paulo.

Em outra passagem desta carta, CDA reconhece ter alguns defeitos que foram apontados por MA em carta anterior, como não ser suficientemente brasileiro. Porém, em seguida, CDA questiona se isso seria realmente ser modernista, ou se valeria a pena

esse sacrifício de ser brasileiro. Atrelado à instâncias da *pessoa* e do *escritor*, observamos mais uma vez a constituição da paratopia criadora de CDA, que se configura, nesse momento, numa paratopia de identidade. CDA, enquanto cidadão brasileiro (instância da *pessoa*) e enquanto intelectual e membro do grupo modernista brasileiro (instância do *escritor*) afirma, nesta carta, encontrar-se numa situação impossível, paratópica, por saber ter nascido no Brasil (Minas Gerais), mas por sentir que deveria ter nascido na França, especificamente em Paris: minha nação não é minha nação. Entretanto, apesar dessa insustentabilidade de ser e não ser brasileiro, CDA ainda se considera membro do posicionamento modernista brasileiro e se diz consciente de que precisa se adaptar (se sacrificar), de que precisa ser um brasileiro no Brasil, não um estrangeiro fora de casa, para se afirmar autor de obras modernistas:

Reconheço alguns defeitos que aponta no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado.

[...]. Sou acidentalmente brasileiro (como você, aliás, se confessa em sua carta: “É no Brasil que me *acontece* viver... etc.”). Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês. Amo a França como um ambiente propício, etc. (...). Agora, como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões. Enorme sacrifício. (ANDRADE, 2002, p. 56 e 59)

Em relação às cenografias construídas nesta carta privada, é possível perceber que elas, também, como ocorre nas cartas de MA, apresentam encenações que se distanciam da rotina genérica do gênero do discurso em questão: CDA parece, nesta carta, mobilizar um debate com MA a respeito da discussão de como ser brasileiro sem ser nacionalista, mais precisamente, como ser brasileiro aos moldes do modernismo. CDA concorda com algumas questões postas por MA, mas discorda de outras, pois para ele é difícil a ideia de pensar ser brasileiro, por se considerar um francês, ou um estrangeiro em seu próprio país. A seguir, apresentaremos um trecho em que é possível observar tal encenação, a do debate sobre a busca da identidade nacional:

O que muito voluntariamente procurei foi mostrar-lhe o porquê da minha oposição a alguns conceitos de sua carta. Vejo agora que essa oposição não é substancial e que, no fundo, estamos de acordo. Ou melhor: eu estou de acordo consigo. Você despreza acima de tudo a vil imitação dos modelos estrangeiros, e eu só posso secundá-lo nessa atitude. Porque, se respeito a tradição francesa, não respeito os falsificadores nacionais dessa tradição. Você veio dar, com seus poemas de um ritmo largo e desabusado, uma espantosa liberdade aos nossos poetas. Quer agora que eles marchem por si mesmos, que avancem, que sejam um pouco doidos, e tudo isto é justíssimo. (ANDRADE, 2002, p. 60)

Podemos perceber que as cartas privadas de CDA também funcionam como uma prática discursiva que busca legitimar o posicionamento modernista no campo literário do Brasil da primeira metade do século XX, bem como legitimar sua identidade criadora (estatuto de autor) e suas produções tanto do espaço associado quanto do espaço canônico. É possível observar que essa prática discursiva da troca epistolar gere suas próprias condições de produção: mais uma vez percebemos o texto como forma de gestão de seu contexto.

CDA – 30 de dezembro de 1924.

Em relação ao funcionamento das três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria, é possível perceber, nesta carta de CDA, a emergência da instância da *pessoa* e do *inscritor* quando o autor explica a MA o porquê de ter demorado responder sua carta anterior. CDA afirma que foi devido às avaliações que precisou fazer no seu curso de farmácia, na faculdade (instância da *pessoa*), tomando todo o seu tempo. CDA qualifica esse evento (realizar os exames) como “cacetíssimos” e, com a mobilização dessa palavra, uma espécie de gíria da época (ou regionalismo), marca um modo particular de enunciação (instância do *inscritor*):

Ora, viva! Custei, mas apareci. É que andei às voltas com uns exames, e exames cacetíssimos, ao meio de um curso inconcebível que venho fazendo. Já estou desafogado; suponho mesmo que passei. Você diria antes: afirmo que passei (não pelo orgulho de passar, mas por um outro, o de afirmar qualquer coisa). (ANDRADE, 2002, p. 77)

Em seguida, CDA muda de tópico, sai da esfera particular e retorna à esfera intelectual, artística (aos debates sobre ser brasileiro e não ser nacionalista, segundo os

pressupostos do grupo modernista brasileiro). CDA afirma estar insatisfeito com um comentário feito por MA em carta anterior: MA qualificava CDA de “muito inteligente”, e isso o incomodou. Para expressar esse incômodo, isto é, para dizer que não se achava tão inteligente assim, CDA se vale da ironia (instância do *inscritor*) para afirmar a MA que ele poderia chamá-lo de tudo o que quisesse, até mesmo de parnasiano (instância do *escritor*), mas não de “muito inteligente”. Mesmo num tom de ironia, que marca novamente o modo particular de enunciação de CDA, percebemos, com este gesto, que ele marca seu posicionamento no interior do campo (instância do *escritor*), se afirmando modernista justamente quando pede (ironicamente) para ser chamado de parnasiano ao invés de “muito inteligente”:

Sabe que quase fiquei zangado consigo? Pois é fato. Você me xingou de “muito inteligente”. Podia chamar-me de burro, de besta, de acadêmico, de parnasiano, de Coelho Neto, de tudo; mas de muito inteligente!... (ANDRADE, 2002, p. 77)

Nesta carta, é possível também perceber a construção de cenografias que se distanciam da rotina genérica de uma carta privada: esta carta parece encenar um debate intelectual entre dois membros de um mesmo grupo, que buscam um ponto em comum em relação a ser brasileiro e, ao mesmo tempo, modernista. CDA afirma que ambos ainda não chegaram a um acordo sobre a questão de ser brasileiro para ser modernista e defende a ideia de que buscar os meios de ser brasileiro para se tornar um é também problemática, o que marca seu posicionamento particular no interior do próprio grupo modernista. Além disso, CDA questiona, mais uma vez de forma irônica, se o que eles fazem é um “debate”, mobilizando, assim, cenografias que encenam um debate de ideias, que legitimam a produção da própria carta, bem como a prática discursiva da troca de cartas privadas entre os membros do grupo modernista brasileiro. Ainda marcando sua trajetória na instituição literária, CDA, mesmo discordando de algumas ideias teóricas de MA, diz concordar com as suas produções literárias (poemas):

E afinal, não chegamos a nenhum acordo, embora eu, praticamente, esteja a seu lado, e, recusando as suas teorias, aceito com entusiasmo as suas criações. Se não estou confuso, o nosso debate (será mesmo um debate?) gira em menos sobre a necessidade de ser brasileiro que sobre os meios de vir a sê-lo. Disse-lhe que acho muito difícil naturalizar-me Cruzeiro do Sul. Tenho cá as minhas razões. Não são, como você pensa, ditadas pelo senhor Anatólio e seus respeitáveis

confrades, de cuja companhia gradualmente me afasto. (ANDRADE, 2002, p. 77)

CDA, nesta carta, ainda apresenta argumentos para defender que apenas ser brasileiro é insuficiente para ser um modernista, pois haveria várias formas de sê-lo. Para reforçar seu argumento, CDA evoca um poema (um verso) do próprio MA: “uma tolice como as outras” (ANDRADE, 2002, p. 79). Com este gesto, CDA marca novamente, nesta carta, seu posicionamento no interior do próprio grupo, ao defender algumas ideias que destoam das ideias de outros membros (instância do *escritor*):

Como obrigar as inteligências a situar a sua atividade na paisagem mais ou menos restrita da sua pátria? Uma pátria é um acaso como os outros, ou, como você lindamente diz de Belo Horizonte: “uma tolice como as outras”. Como dizer a um escritor: escreva brasileiro se deseja ser? Há mil maneiras de ser. Uma delas, e não a menos confortável, é deixar-se ser. (ANDRADE, 2002, p. 79)

Ainda nesta carta, CDA apresenta uma análise de um poema inédito de MA, “Noturno de Belo Horizonte”. Ao analisar esse poema, percebemos que CDA autolegitima sua condição de identidade criadora, pois se sente autorizado a criticar e analisar um poema de um outro membro do grupo (instância do *escritor*). Reconhecendo este poema de MA enquanto um poema legítimo do posicionamento modernista brasileiro, a ponto de analisá-lo, CDA, com esse mesmo gesto, também legitima, de certa maneira, a identidade criadora de MA, reconhecendo-o como um autor legítimo do grupo modernista brasileiro. Ademais, ao analisar um poema de MA, CDA, nesta carta, mobiliza cenografias que encenam debates, análises e críticas literárias: CDA concorda com algumas passagens do poema e discorda de outras. Observamos, assim, que essa espécie de debate e análises de poemas entre os membros do grupo modernista, no interior das cartas privadas, funciona como uma forma de gestão e fortalecimento do elo do grupo, pois o poema está sendo divulgado para outros membros:

Recebi o “Noturno de Belo Horizonte”, seguramente o maior esforço da poesia nacional. (Se não quiser ler, vire a página; eu vou elogiar.). Gostei ampla, vastamente. Ele me fez crer que você tem razão, por isso que suas idéias nacionalistas o conduziram de maneira lógica a um poema tão rico de expressão e intenção, em que o sentimento da terra se confunde com o mais puro e desinteressado lirismo. Isto eu aplaudo, patricio! É poesia, e da melhor qualidade. Só não é poesia

(pelo menos assim o creio) o trecho em que você prega o nacionalismo universalista, e que podia figurar dignamente num discurso a 15 ou 19 de novembro. (...). Passei-o ao Nava, que o transmitiu ao Almeida. Outros amigos pedem-me uma vistazinha. (...). Mas espero que você consentirá em que eu satisfaça a mais dois ou três amigos inteligentes; não será excessiva publicidade. Posso emprestar? (ANDRADE, 2002, p. 80-81)

CDA, nesta mesma carta, ao se dizer produtor de poemas, está, de certa maneira, se reconhecendo e se legitimando enquanto uma identidade criadora no interior do seu grupo e no interior do campo literário brasileiro, por se achar autorizado a produzir literatura legítima. Assim, comentando seus próprios poemas, legitima suas próprias produções do espaço canônico, pois argumenta que esses poemas irão compor seu primeiro livro. CDA, além de agradecer os comentários e as análises de suas poesias feitas por MA em cartas anteriores, envia, nesta carta, mais outros poemas para a apreciação de MA. CDA se diz muito grato e honrado pelas análises feitas pelo mestre, apesar de não concordar com todas:

Falarei agora nas minhas tentativas poéticas. Devolvo-lhe quase todos os versos: cortei apenas os que me pareceram mais ordinários. Seguem ainda alguns que você não conhece, embora não sejam os últimos. Aceitei com infinito prazer as sugestões com que você honrou os meus trabalhos, e que demonstram leitura atenta e simpática. Não aprovei tudo, mas quase tudo. (ANDRADE, 2002, p. 81-82)

A constituição da paratopia criadora de CDA, que emerge desta carta privada, é perceptível quando CDA, em debate com MA, ainda defende a ideia de que apenas ser brasileiro ou ser nacionalista seriam insuficientes para caracterizar um membro legítimo do posicionamento modernista brasileiro. Arelado às instâncias da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor*, percebemos, no processo específico de enunciação desta carta, a situação insustentável em que se encontra CDA, pois ele afirma ainda não se considerar um brasileiro, mas um francês (insustentabilidade pela instância da *pessoa*), porém, já se vê não mais adepto dos pensamentos franceses de Anatole France (insustentabilidade na instância do *escritor*) e para gerir e legitimar seu posicionamento, por meio de um modo específico de enunciação desta carta privada, CDA mobiliza recursos estilísticos irônicos e de repetição de termos (instância do *inscritor*):

Confesso-me francês, porém não anatóliano. Para mim, como para você, o senhor Anatólio é uma besta, uma besta, uma besta. (...). Tiremos, assim, aquela besta da questão. Voltemos à realidade brasileira, nua e crua (oh! tão crua!) que você transfigura, e que eu ainda não posso aceitar. (ANDRADE, 2002, p. 77)

O ápice da constituição da paratopia nesta carta se dá quando CDA, ainda defendendo a sua ideia de que ser brasileiro ou ser nacionalista não é o suficiente para reconhecer um membro modernista, uma vez que haveria várias formas de se ser alguma coisa, apresenta uma expressão para exprimir sua insustentabilidade (sua condição vasta de ser várias coisas, inclusive um francês ou um não brasileiro): “liberdade espiritual”. Percebemos, assim, a emergência de uma paratopia do tipo de identidade, que também se articula às três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria, pois implica uma dada relação de amizade, misturada com discussões que exigem um certo percurso na instituição literária e atrelada aos modos de enunciação particulares do autor, que é sempre irônico: minha pátria não é minha pátria; e meu modo de ser não é meu modo de ser:

Escute. Há ocasiões em que eu me sinto enquadrado no meio natal. Sou um com a minha gente. Nessas ocasiões sou brasileiro como os que mais o sejam. Mas não chego a ser nacionalista. Entendo por nacionalista: ter princípios; fazer estatutos sobre o amor da pátria, etc. E como é bom ser brasileiro! Contudo, não é o único bem da vida. Daí amanhecer, outros dias, norueguês ou tchecoslovaco (mais freqüentemente, francês). Isto é o que eu chamo de liberdade espiritual. Este, sim, o maior bem da vida. Ser. Mas ser tudo. Não somente brasileiro. É tão pequeno o Brasil!... Irradiação de personalidade, e não ausência dela. A literatura que se fomenta. (ANDRADE, 2002, p. 79)

É possível perceber que a troca de cartas privadas entre MA e CDA apresenta um funcionamento regular enquanto uma prática discursiva, isto é, uma instância enunciativa legitimadora da identidade discursiva do grupo modernista no interior do campo literário do Brasil da primeira metade do século XX. Além disso, a prática discursiva da troca epistolar entre MA e CDA também legitima, no interior do campo, suas identidades criadoras e suas produções do espaço canônico e associado. Para além de um gênero do discurso, é possível perceber que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA também funcionam como um embreante paratópico, pois ancoram o processo de

produção das cartas nas suas condições de produção, isto é, ancoram a situação paratópica criadora dos autores nas condições de produção de suas obras.

CDA – 6 de fevereiro de 1925.

CDA inicia esta carta confirmando e agradecendo o recebimento da obra de MA, *A Escrava que não é Isaura*, bem como afirmando que entregou os exemplares dessa obra aos outros membros do grupo de Minas Gerais (Martins de Almeida e Pedro Nava) e para a livraria que conhecia em Belo Horizonte:

Que deliciosa surpresa, o seu livro! Foi o acontecimento mais feliz do meu 1925. Aperto-lhe as mãos, agradecendo. A *escrava* é riquíssima de sugestões; não resistirei ao prazer de transmitir-lhe algumas. Estou lendo as suas páginas com volúpia. Entreguei ao Almeida e ao Nava os exemplares que você lhes destinou. Fui também à Livraria Alves (rua da Bahia, 1055), onde me informaram que seu livro poderá ser-lhe remetido em consignação, ganhando a casa 20%. (ANDRADE, 2002, p. 94)

Em relação às três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria, percebemos emergir, nesta carta, a instância da *pessoa* quando CDA, enquanto amigo de MA, demonstra estar feliz e agradecido com o presente recebido (o ensaio *A Escrava que não é Isaura*): “Que deliciosa surpresa, o seu livro! Foi o acontecimento mais feliz do meu 1925. Aperto-lhe as mãos, agradecendo.”²⁵. A instância da *pessoa* pode ser percebida também quando CDA se mostra preocupado com a saúde de MA, que estava doente, e pede notícias sobre sua saúde: “Dê-me notícias de sua saúde. Fiquei pesaroso em sabê-lo doente. Não se esqueça, sim?”²⁶

Em relação à instância do *escritor*, nesse mesmo trecho, é possível reconhecê-la quando CDA diz que está lendo a obra que ganhou de presente de MA (um membro também do grupo modernista, considerado como mentor) e que, posteriormente, vai realizar alguma análise ou crítica: percebemos o trajeto do ator CDA na instituição literária, que busca legitimar seu estatuto de autor e sua adesão ao posicionamento modernista brasileiro com o gesto de leitura de uma obra de outro membro do grupo, para uma atualização dos conhecimentos estéticos do movimento: “A escrava é

²⁵ Op. cit., loc. cit.

²⁶ Op. cit., p. 95.

riquíssima de sugestões; não resistirei ao prazer de transmitir-lhe algumas. Estou lendo as suas páginas com volúpia.”²⁷

A instância do *inscritor*, por sua vez, em outro trecho desta carta, é marcado pelo estilo irônico e metafórico de CDA, que chama as livrarias, num momento específico da carta, de “padarias espirituais”. É possível perceber também a emergência da instância do *inscritor*, atrelada à instância do *escritor*, quando CDA, ironicamente, chama o grupo modernista de “futurista”. Esta ironia, provavelmente, é para fazer alusão aos críticos e teóricos da literatura brasileira da época, que, equivocadamente, consideravam o grupo modernista brasileiro um grupo futurista. O modo como CDA gerencia a enunciação desta carta, por meio de ironias e metáforas, legitima seu processo de produção e suas condições de produção:

Em Juiz de Fora, não conheço padarias espirituais; mas o Almeida conhece. Ele é de lá e promete tratar do assunto. Temos o maior interesse em que o seu livro seja divulgado. É mais um documento honesto da linda campanha dos nossos “futuristas”. (ANDRADE, 2002, p. 94)

Nesta carta, é possível perceber cenografias que encenam uma verdadeira gestão de obras, relacionada à gestão da rede de discipulado visada por MA, uma vez que CDA segue aquilo que lhe foi solicitado em carta anterior (MA pede a CDA que negocie a *A Escrava que não é Isaura* nas livrarias de Minas Gerais). Percebemos, pela mobilização dessa cenografia, a estratégia de gestão, legitimação e constituição, por parte de CDA, de uma obra que busca pertencer ao *Opus* do campo literário brasileiro, mesmo tal obra não sendo de sua autoria: “Mande só dez exemplares; vendidos, a livraria (que é a maior de Minas) pedirá mais”²⁸. A cenografia de gestão de obras fica também evidente quando CDA afirma a importância de divulgação dessa obra de MA, pois seria mais uma estratégia de gestão, legitimação e constituição da identidade discursiva do grupo modernista frente as outras identidades que se polemizam no interior do campo literário da época: “Temos o maior interesse em que o seu livro seja divulgado. É mais um documento honesto da linda campanha dos nossos “futuristas”.”²⁹

A constituição da paratopia criadora de CDA, por sua vez, nesta carta, pode ser evidenciada, no trecho a seguir, quando CDA afirma e reconhece que já foi adepto dos

²⁷ Op. cit., p. 94.

²⁸ Op. cit., loc. cit.

²⁹ Op. cit., loc. cit.

pensamentos passadistas, um adepto dos pensamentos antigos da antiga Europa (sobretudo a França), isto é, que já teve seu lugar na topia dominante de sua época. Todavia, tudo agora é diferente, CDA não se sente mais pertencer a esse grupo, a esse “jardim”. CDA não se sente mais inscrito no espaço literário e na sociedade dominantes de seu tempo, não se reconhece como parnasianista nem adepto de Anatole France, reconhecendo-se, nesse sentido, fora desse lugar, desse grupo:

Quando penso que também eu andei a esmo pelos jardins passadistas, colhendo e cheirando flores gramaticais, e bancando atitudes de sabedoria! Pois veio o imprevisto e me expulsou do jardim. Você, com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converteu-me à terra. Creio agora que, sendo o mesmo, sou outro pela visão menos escura e mais amorosa das coisas que me rodeiam. Respiro com força. Berro um pouco. Disparo. Creio que sou feliz! (ANDRADE, 2002, p. 95)

Com a análise desta carta de CDA, podemos observar, em certo nível, o modo de funcionamento da prática discursiva da troca de cartas engendrada pelos integrantes do grupo modernista brasileiro, que, de certa forma, mobilizam esta cena genérica, isto é, este gênero do discurso, como uma forma de gestão, legitimação e constituição de suas identidades criadoras e de suas produções (dos espaços canônico e associado) no interior do campo literário brasileiro em que buscam suas impossíveis inscrições.

Mais que isso, com base em todas as considerações a respeito das cartas privadas aqui analisadas, é possível reconhecer o postulado de Maingueneau, segundo o qual o texto é uma forma de gestão do contexto. Nesse sentido, as restrições sócio-históricas desse tipo de carta privada (trocada entre autores consagrados do campo literário) são fortes e, assim sendo, não é possível concebê-la como um hipergênero, mas como um gênero do discurso. Mais que isso, ainda, ao considerá-la como um espaço enunciativo em que as três instâncias do funcionamento da autoria se imbricam e vão constituindo a paratopia criadora do autor, é possível concebê-la, ainda, como um embreante paratópico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propomos, nesta tese, analisar as cartas privadas trocadas entre MA e CDA pelo viés da análise do discurso literário desenvolvida por Dominique Maingueneau. Foi por meio das noções de discurso constituinte, paratopia, funcionamento da autoria, produções do espaço canônico e associado, gênero do discurso, cena de enunciação e valência genérica que propusemos analisar como se dá o imbricamento entre as três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria, a constituição da paratopia e as cenografias nas cartas privadas trocadas entre MA e CDA, com o intuito de sustentar as hipóteses segundo as quais a carta privada de autores consagrados do campo literário funciona como um gênero do discurso (uma cena genérica) e, também, como um embreante paratópico.

A partir das análises realizadas, é possível sustentar que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA funcionam como um gênero do discurso, como uma cena genérica. Esta cena genérica ancora uma prática discursiva que busca legitimar o posicionamento modernista brasileiro, as identidades criadoras e as produções dos espaços canônico e associado da produção de Mário e Drummond, no interior do campo literário brasileiro da primeira metade do século XX. É possível perceber, na troca de cartas privadas entre MA e CDA, o texto como forma de gestão do seu contexto.

Podemos afirmar que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA, enquanto uma cena genérica, funcionam como um embreante paratópico do posicionamento modernista brasileiro, pois elas operam, ao mesmo tempo, com as questões linguísticas, históricas e paratópicas dos autores. Nesse sentido, afirmamos que as cartas privadas trocadas entre MA e CDA funcionam enquanto uma instituição de fala do posicionamento modernista brasileiro, que garante as identidades criadoras de MA e CDA, bem como regula todas as suas produções literárias (dos espaços canônico e associado).

Com as análises da constituição da paratopia, em especial, percebemos que estas cartas privadas só existem e só puderam ser produzidas a partir de condições de produções específicas que necessitam sempre de uma relação e uma negociação (difícil) com o espaço literário e com a sociedade em que pretendem se inscrever. É, pois, também por meio destas cartas privadas, que os dois autores gerem suas paratopias.

Estas cartas privadas funcionam, assim, como embreantes paratópicos, pois estão para além da ideia de carta íntima. Essas cartas privadas funcionam como um embreante paratópico, na medida que instauram um posicionamento e gerem a relação entre os integrantes da comunidade discursiva. Nesse sentido, tais cartas não se restringem a suas rotinas genéricas, pois, ao mesmo tempo em que MA e CDA falam de si, falam também do grupo dos modernistas brasileiros.

Se estas cartas privadas trocadas entre MA e CDA fossem apenas do tipo pessoal, um gênero próximo do conversacional, não poderíamos categorizá-las enquanto um gênero do discurso, nem analisá-las pela perspectiva do funcionamento da autoria, pois haveria apenas a instância da *pessoa*. Estas cartas privadas são trocadas entre autores consagrados do campo literário brasileiro e, por isso, funcionam como um gênero do discurso, pois instituem um posicionamento específico no interior do campo discursivo. Trata-se de um gênero institucional, de uma produção do espaço associado de MA e CDA, em que se pode perceber a manifestação das três instâncias constitutivas do funcionamento da autoria: a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*; a constituição da paratopia dos autores; e as cenografias construídas no/pelo texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **Carlos e Mário**: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade : 1924-1945 / Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade ; organização : Lélia Coelho Frota ; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade : Carlos Drummond de Andrade ; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silvano Santiago. – Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência** : Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização de Marcos Antônio de Moraes. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 13ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BESTERMAN, Theodore (éd.). **Lettres de la marquise du Châtelet**, t. 1-2. Genève: Institut du Musée Voltaire, 1958.

COSSUTTA, F. Discours littéraire, discours philosophique: deux forms d'auto-constitution ? In.: **L'analyse du discours dans les études littéraires**, R. Amossy e D. Maingueneau. Ed. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

GABEL, Joseph. **La fausse conscience. Essai sur la réification**. Paris: Minuit, 1969 [1962].

GENETTE, G. **Seuils**. Paris, Seuil, 1987.

GRICE, P. Utterer's meaning, sentence-meaning, and word meaning. In. **The Philosophy of Language**, ed. J.R. Searle. Oxford: Oxford University Press, 1971.

HYMES, Dell. Competence and performance in linguistic theory. In. **Acquisition of languages: Models and methods**. Ed. Huxley and E. Ingram. New York: Academic Press, 1971. p.3-23.

LOPES, Telê Ancona. Uma ciranda de papel: Mário de Andrade destinatário. In.: GALVÃO, Walnice Nogueira, GOTLIB, Nádia Battella (Orgs.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MAINGUENEAU , Dominique . **O contexto da obra literária** . São Paulo: Martins Fontes: 2001.

_____. **Discurso literário**. 2ªed. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. **Doze conceitos em Análise do Discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

_____. **Cenas de enunciação**. Orgs. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva e Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. Scénographie épistolaire et débat public. In.: **La lettre entre réel et fiction**. SIESS, Jürgen (éd.). 1998. p.55-71.

_____. **Discurso e análise do discurso** . Trad. Sírio Possenti . São Paulo: Parábola Editorial, 2015. (*Discours et Analyse du Discours* . Paris: Armand Collin, 2014).

_____. Argumentação e cenografia. In.: **Língua, texto, sujeito e (inter)discurso**. Anna Flora Brunelli, Fernanda Mussalim, Maria da Conceição Fonseca- Silva (orgs.). São Carlos: João & Pedro Editores, 2013.

_____. **Trouver sa place dans le champ littéraire Paratopie et création**. Paris : Academia-L'Harmattan S.A., 2016.

MUSSALIM , Fernanda . A propósito das unidades não-tópicas em análise do discurso. In.: **Contribuições de Dominique Maingueneau para a análise do discurso do Brasil** . POSSENTI , Sírio , BARONAS , Roberto (orgs.). São Carlos : Pedro & João Editores, 2008.

_____. Tendências em Análise do Discurso: objetos e conceitos. **Revista Estudos Linguísticos**. [on-line], São Paulo, v. 41, n. 3, p.948-958, set./dez. 2012.

_____. Análise do discurso literário: o funcionamento da autoria na produção epistolar de Mário de Andrade. **Revista Domínios de Lingu@gem**, Uberlândia , v.12, n.1, p.581-603, jan./fev./mar. 2018.

_____. Apontamentos sobre a categoria de tempo na análise do discurso. In.: **O tempo e a linguagem**. Organizado por Luiz Carlos Cagliari. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

OGIEN, Ruwen. Normes et valeurs. In.: **Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale**. CANTO-SPERBER, Monique (éd.). Paris: PUF, 1996. p.1052-64.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso**: estrutura e acontecimento. Tradução E. P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1990b.

PERELMAN, Chaim & TYTECA, Lucie Olbrechts. **Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique**. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1976 [1958].

POSSENTI, Sírio. A noção de acontecimento. In: POSSENTI, Sírio. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. p. 119-126.

_____. Durações históricas e sua relação com público e privado. In: LARA, Gláucia Proença, LIMBERT, Rita Pacheco (orgs.). **Discurso e (des)igualdade social**. São Paulo: Editora Contexto, 2015. p. 49-60.

REZENDE, Breno Rafael Martins Parreira Rodrigues. **Hipergênero e sistema de hipergenericidade**: análise do funcionamento discursivo do facebook. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Letras e Linguística – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

REZSOHAZY, Rudolf. **Sociologie des valeurs**. Paris: Colin, 2006.

SCHELER, Eddy. **Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik**. Berne/Munich: Francke, 1966 [1913].

SIESS, Jürgen. **La lettre entre réel et fiction**. Paris: SEDES, 1998.

_____. Introduction. In.: **Argumentation et Analyse Du Discours**. [En ligne], 5 | 2010, mis en ligne le 20 octobre 2010. Consulté le 06 mai 2017. URL: <http://aad.revues.org/1001>.

_____. Image de la philosophe et égalité des sexes dans la correspondance de Madame du Châtelet. In.: **Emilie Du Châtelet, éclairages et documents nouveaux**. KÖLVING, Ulla & COURCELLE, Olivier (éds). Ferney-Voltaire, Centre International d'Etude du XVIIe Siècle), 2008. p.38-52.

_____. **Inversion des rôles, différence des sexes. Isabelle de Charrière et les deux Constant**. Cahiers Isabelle de Charrière / Belle de Zuylen Papers 3, 2008a. p.24- 39

_____. Double adresse et genre épistolaire. In.: **La double adresse**. SIESS, Jürgen & VALENCY, Gisèle (éds). Paris: L'Harmattan, 2002. p.103-119.

TAPPOLET, Christine. **Emotions et valeurs**. Paris: PUF, 2000.

VON WRIGHT, Georg. **Explanation and Understanding**. Ithaca: Cornell University Presse, 1971.