

PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO DE UMA LITERATURA BRASILEIRA:
ASPECTOS DO CÓDIGO LINGUEIRO DE
MACUNAÍMA: O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER DE MÁRIO DE ANDRADE

Fernanda Mussalim
Universidade Federal de Uberlândia
fmussalim@gmail.com

Resumo: A partir da proposta teórico-metodológica de Dominique Maingueneau em *Discurso literário* (2006), pretendemos, neste trabalho, tratar, especificamente, da problemática da língua no trabalho de posicionamento de um escritor no campo literário. Tratar dessa questão, a partir da perspectiva teórica que assumimos, implica deslocar a problemática da língua para a *interlíngua*. Em função do estado do campo literário e do posicionamento em que se inscreve nesse campo, um escritor define seu próprio *código linguageiro* a partir de seu modo singular de gerir a *interlíngua*. Assumindo esse pressuposto, buscaremos analisar alguns procedimentos caracterizadores do *código linguageiro* da obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade, tomando-os como representativos do modo como o autor gere seu posicionamento na *interlíngua*, enquanto escritor que, inscrito no posicionamento modernista no campo literário brasileiro do início do século XX, busca instituir e legitimar uma literatura eminentemente nacional.

Palavras-chave: Análise do discurso literário; posicionamento discursivo; interlíngua; processos de legitimação; modernismo brasileiro.

1. Primeiras considerações

A Análise do Discurso francesa (AD) se desenvolveu, na segunda metade da década de 1960, em um contexto de emergência de correntes enunciativas e pragmáticas de estudo da linguagem. No período de sua constituição, o enfoque dos trabalhos recaiu, sobretudo, sobre o discurso político. O discurso literário, portanto, não foi de modo algum, nesse momento, objeto de análise privilegiado. Entretanto, é possível perceber, algumas décadas depois, a existência de um movimento que permitiu o encontro entre Análise do Discurso e estudos literários. É nesse movimento que se inscreve a proposta de Dominique Maingueneau (2006) de uma “análise do discurso literário”.

De acordo com esse autor, é possível considerar o fato literário como discurso, no sentido que a AD confere a esse termo. Isso possibilita restituir “as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas.” (Maingueneau 2006: 43), remetê-las às suas próprias condições de enunciação, o que implica, entre outras coisas, a consideração do estatuto do escritor associado a seu modo de posicionamento no campo literário; dos papéis vinculados aos gêneros; da relação com o destinatário construída através da obra; dos suportes materiais e dos modos de circulação dos enunciados. Todas essas questões só são possíveis de serem abordadas quando se considera o discurso literário como enunciação e como instituição, isto é, como vetor de um posicionamento, como prática discursiva de sujeitos socialmente inscritos em condições históricas de produção de sentidos.

Para falar, pois, em “análise do discurso literário”, tal como proposto por Dominique Maingueneau, é preciso, antes de tudo, assumir o pressuposto de que a enunciação literária não escapa à órbita do direito:

Fala e direito à fala se entrelaçam. De onde é possível vir legitimamente a fala, a quem pretende dirigir-se, sob qual modalidade, em que momento, em que lugar – eis aquilo a que nenhuma enunciação pode escapar. E o escritor sabe disso melhor do que qualquer pessoa, ele cujo discurso nunca acaba de estabelecer seu direito à existência, de justificar o injustificável de que procede e que ele alimenta desejando reduzi-lo. A obra só pode desenvolver *seu* mundo construindo nesse mesmo mundo a necessidade desse desenvolvimento. (Maingueneau 2006: 43)

Nessa perspectiva de abordagem – em que se reflete sobre as obras em termos de instituição, de legitimidade –, é preciso assumir que a enunciação é regulada, o que obriga a considerar o texto como uma forma de gestão do contexto, de modo que o dispositivo enunciativo não é algo exterior ao enunciado, mas ao mesmo tempo o constitui e é constituído por ele. A “análise do discurso literário” proposta por Dominique Maingueneau considera, em toda a sua complexidade, as modalidades sociais e históricas da comunicação literária, sem abrir mão da necessidade de se apoiar nas ciências da linguagem. Essa posição é bastante evidente na proposta do autor, basta observar os tipos de categorias com as quais ele busca operacionalizar suas abordagens do texto literário: cena de enunciação (tipo de discurso, gênero e cenografia); dêixis discursiva (enunciador, co-enunciador, topografia e cronografia); ethos, para citar apenas as categorias mais conhecidas.

Na primeira parte deste texto, apresentaremos três conceitos postulados por Maingueneau, a partir dos quais é possível analisar o texto literário enquanto discurso: os conceitos de interdiscurso, posicionamento e interlíngua. Posteriormente, já buscando delimitar o foco de abordagem do objeto que tomaremos para análise, a saber, a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, do escritor modernista brasileiro Mário de Andrade, apresentaremos aspectos da proposta estética do grupo paulista dos primeiros modernistas brasileiros, valendo-nos, especificamente, de algumas reflexões de Mário de Andrade. Por fim, empreenderei algumas considerações a respeito de certos aspectos estéticos da obra considerada, com o intuito de analisar alguns procedimentos caracterizadores de seu *código linguageiro*, tomando-os como representativos do modo como Andrade gere seu posicionamento na *interlíngua*, enquanto escritor que, inscrito no posicionamento modernista no campo literário brasileiro do início do século XX, busca instituir e legitimar uma literatura eminentemente nacional.

2. As concepções de interdiscurso, posicionamento e interlíngua

Em *Gênese dos discursos*, Dominique Maingueneau postula o primado do interdiscurso sobre o discurso, o que implica, minimamente, duas coisas: i) que, para estudar a especificidade de um discurso, deve-se considerá-lo em relação a outros discursos; ii) que o interdiscurso deve ser considerado como o espaço de regularidade pertinente, do qual os vários discursos em relação são componentes. Nessa perspectiva, o pressuposto do primado do interdiscurso implica considerar que os discursos, em termos de gênese, não se constituem independentemente uns dos outros para serem, em seguida, colocados em relação, mas que eles se constituem de maneira regulada no interior de um interdiscurso, já que é a relação interdiscursiva que estrutura a identidade de cada discurso. O objeto de análise da AD é, portanto, concebido por Maingueneau sob o duplo ponto de vista de sua gênese e de sua relação com o interdiscurso.

O conceito de interdiscurso apresentado em *Gênese* é um dos pontos fortes de sua reflexão teórica. O autor propõe que ele seja considerado a partir da tríade *universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo*.

A noção de *universo discursivo* diz respeito ao conjunto de formações discursivas de todos os tipos, que interagem em uma conjuntura dada. Mesmo não sendo possível apreendê-lo em sua globalidade, trata-se de um conjunto finito que define uma extensão a partir da qual serão construídos domínios susceptíveis de serem estudados, a saber, os *campos discursivos*.

O *campo discursivo*, por sua vez, deve ser compreendido como sendo um conjunto de formações discursivas com mesma função social, que divergem entre si, entretanto, quanto ao modo pelo qual essa função deve ser preenchida (por exemplo, pode-se falar em campo político, filosófico, literário, etc.). Considerando, a título de ilustração, o campo literário, pode-se falar em formação discursiva modernista, formação discursiva parnasiana e assim por diante. A noção de formação discursiva no interior de um campo discursivo deve ser compreendida como posicionamento, mais precisamente como uma identidade enunciativa forte, um lugar de produção discursiva bem específico no interior de um campo (por exemplo, o discurso modernista no campo da arte no Brasil de tal período). Na verdade, o termo ‘posicionamento’ designa, ao mesmo tempo, as operações pelas quais uma “identidade enunciativa se instaura e se conserva num campo discursivo, e *essa própria identidade*” (Charaudeau *et al.* 2004: 392). O recorte em campos discursivos não define zonas insulares; é antes uma abstração necessária que deve permitir abrir múltiplas redes de trocas. A delimitação desses campos também não tem nada de evidente – “não basta percorrer a história das idéias para vê-los oferecer-se por si mesmos à apreensão do analista” (Maingueneau 2005: 36) –, mas exige do analista que ele faça hipóteses e escolhas, pautadas tanto na materialidade dos supostos discursos que se encontram em relação, quanto nas condições de enunciabilidade de tais discursos, condições que, por sua vez, circunscrevem-se historicamente.

É no interior do campo discursivo que se constitui um discurso, e sua constituição pode, de acordo com Maingueneau, ser descrita em termos de operações regulares sobre formações discursivas/posicionamentos já existentes. Essa hipótese nos conduz a outra noção definida pelo autor, a saber, a de *espaço discursivo*, que deve ser compreendido como um subconjunto de formações discursivas cuja relação o analista julga pertinente considerar para seu propósito. O recorte desse subconjunto deve resultar de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e sobre um saber histórico que serão confirmados, ou não, no decorrer da pesquisa.

Estas três noções (universo, campo e espaço discursivos) trazidas para o interior da Análise do Discurso por Maingueneau permitem definir zonas de regularidade semântica (o campo e o espaço) no interior das quais pode ser mais produtivo o tratamento da gênese e do modo de coesão entre discursos em relação, já que tais zonas de regularidade acabam por delimitar rigorosamente o fenômeno da interdiscursividade a partir de condições históricas bem especificadas.

Para os propósitos deste texto nos deteremos apenas em um dos níveis constitutivos do interdiscurso, a saber, o campo discursivo – mais especificamente, o campo discursivo literário.

Maingueneau (2010) afirma que os trabalhos de sociologia da literatura inspirados pela problemática de Pierre Bourdieu tiveram o grande mérito de mostrar que a produção de obras não deve ser diretamente relacionada à sociedade considerada em sua globalidade, mas a um setor bem limitado daquela sociedade, que no século XIX tomou a forma de um “campo” que obedece a regras específicas. Afirma também que a teoria de Bourdieu sobre o campo científico, concebido como “o lugar de uma luta mais ou menos desigual entre agentes desigualmente providos de capital simbólico, portanto, desigualmente capazes de se apropriar do produto do trabalho científico” (Bourdieu 1975: 91), foi estendida a outros tipos de atividade simbólica, entre eles a literatura. Esses diversos campos apresentam-se à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições, cujas propriedades dependem de sua posição no interior de tais espaços.

Entretanto, Maingueneau analisa que, quando alguém se inscreve no projeto da análise do discurso, não pode se contentar em raciocinar em termos de atores, de posições e de lutas pela autoridade, tal como faria, se estivesse inscrito em um projeto de pesquisa sociológica. É preciso traduzir isso em termos de identidade enunciativa. É por isso que nos anos de 1970 Maingueneau foi levado a transpor o “campo” de Bourdieu em “campo discursivo”, considerado como um espaço no interior do qual interagem diferentes “posicionamentos”, fontes de enunciados que devem assumir os embates impostos pela natureza do campo, definindo e legitimando seu próprio lugar de enunciação. No que diz respeito ao campo discursivo literário, no interior do qual os diversos posicionamentos estéticos investem, cada um à sua maneira, gêneros de textos e variedades linguísticas, o autor afirma que não se trata de uma estrutura estática, mas de um jogo de equilíbrio instável, uma vez que os diversos posicionamentos estão incessantemente em relação de concorrência (concorrência em sentido amplo, isto é, sua delimitação recíproca não passa necessariamente por um confronto aberto).

Um dos traços essenciais do campo discursivo (e do literário, portanto) é que ele não é homogêneo: não se lida com posicionamentos que teriam um estatuto equivalente, como se fossem bolas idênticas que colidem em uma mesa de bilhar. De acordo com Maingueneau (2010), o campo tem efetivamente um *centro*, uma *periferia* e uma *fronteira*. Entre os posicionamentos centrais há dominantes e dominados. Os posicionamentos da periferia são por natureza dominados pelos do centro. Mais precisamente, esses posicionamentos periféricos podem corresponder a três grandes casos hipotéticos: i) alguns são posicionamentos que em um estado anterior se encontravam no centro do campo e foram marginalizados; ii) outros são recém-chegados que esperam aceder ao centro; iii) outros, por fim, pretendem constituir um subcampo relativamente autônomo em relação ao centro.

O campo é, portanto, o espaço em que se definem as trajetórias efetivas dos escritores, que estão constantemente reajustando suas estratégias em função da maneira como evolui sua posição. Em particular, não se deve esquecer, afirma o autor, que a grande maioria dessas trajetórias não tem nada de um processo contínuo, de uma “carreira” coerente. Trata-se, antes, de estratégias sucessivas que são difíceis de integrar num quadro simples e harmonioso.

Mas toda teoria consequente do campo discursivo literário implica ainda outra exigência: que se coloque a instituição no coração da instância criadora, o que vai evidentemente ao encontro da doxa, ainda dominante, profundamente marcada pela estética romântica. Essa estética, como se sabe, privilegia a singularidade do criador em detrimento do caráter institucional do exercício da literatura, sendo a instituição mais frequentemente considerada hostil ou pelo menos estranha a toda criação verdadeira.

Mais precisamente, o próprio campo não é mais que uma dimensão da instituição literária, na qual Maingueneau (2006, 2010) distingue, além do campo,

- (01) uma *rede de aparelhos* na qual indivíduos podem se constituir como escritores e como públicos, em que são estabilizados e garantidos os contratos genéricos considerados como literários, em que intervêm mediadores (editores, livreiros...), intérpretes e avaliadores legítimos (críticos, professores...), cânones (que podem tomar a forma de manuais, de antologias...);
- (02) um *arquivo* no qual se misturam intertexto e lendas: não há atividade criadora senão quando mergulhada numa memória que, por sua vez, é ela mesma, assumida nos conflitos do campo, que não cessa de reformulá-la. Esse arquivo é, enquanto tal, irrepresentável, uma vez que suas próprias fronteiras e regiões dependem da natureza daqueles que a percorrem. Essa noção de arquivo foi conceituada de várias maneiras em análise do discurso; aqui ela designa apenas a memória interna da literatura, uma memória que, além do intertexto no sentido estrito, isto é, de outras

obras, presentes em alguma biblioteca imaginária, inclui também “lendas”, narrativas exemplares sobre a criação das obras ou sobre a vida dos escritores. Os manuais de literatura, as críticas universitárias ou jornalísticas, os criadores, os políticos, os amantes de literatura, todos eles, em sua ordem própria e segundo suas próprias finalidades, são levados a gerir esse arquivo em função de seus interesses.

Toda essa explanação a respeito do campo discursivo literário permite esclarecer melhor o lugar teórico a partir do qual Maingueneau propõe a constituição de uma “análise do discurso literário”. Mais que isso, entretanto, permite também esclarecer que, ao falar em “posicionamento do grupo paulista dos primeiros modernistas no Brasil” no campo da arte brasileira no início do século XX – abordando ainda de maneira específica a produção literária –, ou, ao falarmos em “posicionamento de Mario Andrade” (tomado com um escritor inscrito em um posicionamento nesse campo), estaremos sempre concebendo esse posicionamento como uma identidade enunciativa que se constituiu na relação com outros posicionamentos do campo e que gerou muita polêmica. Uma dessas polêmicas ocupou o cenário nacional por ocasião da publicação do livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, do qual trataremos mais adiante em nossa análise. Sua publicação suscitou certo mal estar na crítica especializada, não somente devido ao seu caráter inovador e revolucionário de superar certa tradição literária por meio da fusão de elementos populares a elementos cultos no interior da instituição literária, mas também porque foi tomado como álibi para a acusação de plágio que os mais tradicionalistas faziam a Mário de Andrade.

Em função dos propósitos deste texto, é preciso que se coloque ainda uma última questão de natureza teórica: de que modo se pode considerar a problemática da língua, no trabalho de posicionamento no campo literário? A resposta a essa questão implica, para Maingueneau, um deslocamento da problemática da língua para a *interlíngua*.

Na acepção de Maingueneau (2006), a *interlíngua* é a interação das línguas e dos registros ou das variedades de língua acessíveis ao escritor, tanto no tempo como no espaço em uma conjuntura dada. Em seu processo de escritura, o escritor não “fabrica” seu estilo a partir de sua língua, mas mobiliza a linguagem – apreendida na pluralidade de línguas e registros – em função do universo de sentido que procura construir na obra. Na verdade, quando deseja produzir literatura, o escritor submete-se a um ritual linguístico que implica lidar com uma heteroglossia profunda, constituída de variedades da mesma língua, mas também de relações entre essa língua e outras passadas ou contemporâneas. Em função do estado do campo literário e do posicionamento em que se inscreve nesse campo, o escritor define seu próprio *código linguageiro* por sua maneira singular de gerir a *interlíngua*. O *código linguageiro* (ou estilo) de uma obra submete-se sempre à exigência de legitimação da produção literária, no sentido de que “o uso da língua que a obra implica se apresenta como a maneira pela qual se tem de enunciar, por ser esta a única maneira compatível com o universo que ela instaura” (Maingueneau 2006: 182).

Apresentados esses conceitos – de interdiscurso (com ênfase no nível de estruturação do campo discursivo); posicionamento; e interlíngua – buscaremos operacionalizá-los na análise de um *corpus* específico, a saber, a formação discursiva/o posicionamento do grupo paulista dos primeiros modernistas no campo discursivo da arte no Brasil no começo do século XX, a partir da consideração de aspectos do *código linguageiro* da obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade, isto é a partir da consideração do modo como o autor gere seu posicionamento na *interlíngua*.

Iniciaremos esse percurso, explicitando, em linhas gerais, o que consideramos ser o centro organizador da proposta estética dos primeiros modernistas brasileiros.

3. O projeto estético dos primeiros modernistas brasileiros

Um dos pontos fundamentais do projeto estético nacionalista dos primeiros modernistas era o resgate da cultura popular, tomada como raiz de uma tradição eminentemente brasileira. Uma das proposições presentes na proposta de Mário de Andrade para uma estética musical nacionalista, por exemplo, era a de que a música nacional está em formação no ambiente popular e aí deve ser buscada. Essa proposição, aliada a uma outra, também presente nesse projeto estético de Mário, a saber, de que a música expressa a alma dos povos que a criam, permite-nos compreender aquilo que, talvez, tenha sido uma das fortes crenças dos artistas envolvidos com a construção de uma arte nacional no começo do século XX no Brasil: supunha-se que instinto e espontaneidade eram virtudes que se manifestavam entre aqueles – crianças, loucos, povos primitivos – cuja expressão não era policiada pelas convenções (vale lembrar que alguns movimentos da vanguarda europeia, como o Surrealismo e o Expressionismo, divulgaram amplamente a valorização do instintivo e do espontâneo). O efeito dessa crença na sociedade brasileira, dividida entre uma pequena elite culta ocidentalizada e uma população pobre de trabalhadores urbanos e rurais, foi o estabelecimento de uma outra crença, a de que o povo, não tendo um acesso formal e sistematizado às convenções europeias, é um equivalente dos primitivos e, portanto, reduto de nossa cultura mais espontânea e, conseqüentemente, mais genuinamente nacional. Resgatar a cultura popular, portanto, era resgatar as raízes genuínas de nossa identidade.

Mas o resgate dessa cultura não era suficiente para a construção de uma arte nacional – pelo menos da forma como a compreendiam os primeiros modernistas –, basicamente por dois motivos. O primeiro deles refere-se ao fato de que o resgate da arte popular não poderia macular a imagem civilizada de nossa elite dominante, obcecada pelo progresso e por uma modernização cujo referencial era a Europa ocidental. O segundo motivo diz respeito ao fato de outros artistas, inscritos em outros movimentos estéticos do século XIX já terem feito isso. A meta ambiciosa do Modernismo nacionalista na música, por exemplo, não era a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares, que não alteravam as formas de expressão; esse procedimento já vinha sendo realizado desde o século XIX, por compositores como Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Basílio Itiberê da Cunha. Repetir os mesmos feitos poderia significar que os artistas modernistas não passavam de um grupo de neorromânticos ou de tradicionalistas rebeldes, acusação seríssima para eles que tentavam constituir um novo posicionamento estético, revolucionário e libertador, no campo da arte nacional.

A saída para esses dois impasses foi elaborar a expressão popular nacional dentro de um código partilhado, pertencente ao reino da cultura universal, isto é, valendo-se da técnica e da tradição europeias aprendidas nas escolas, a fim de precaver-se da selvageria e inserir-se na República Universal. No dizer de Mário de Andrade, a ideia dos primeiros modernistas era a de realizar a “*transposição erudita da barbárie*”¹, expressão utilizada pelo autor para exprimir a essência da proposta estético-filosófica de arte do grupo dos primeiros modernistas. Em linhas gerais, a fórmula para transpor a barbárie por meio da erudição era a seguinte: inicialmente, o artista deixa-se amalgamar pelos temas e ambiente popular de seu país; num segundo momento, tendo passado por escolas, coloca a técnica que domina (oriunda da tradição europeia) a serviço de seu sentimento pessoal, do que decorreria uma arte nacional. Em outras palavras, é por meio do filtro da subjetividade do artista que certa tradição europeia é incorporada como recurso técnico para a produção de uma arte nacional. Busca-se, assim, romper com o sentimento de subserviência à cultura europeia; a técnica oriunda dessa tradição passa a ser um instrumento em prol da construção de uma arte nacional e não um fim em si. É nesse sentido que, a meu ver, a expressão cunhada por Mário – “a

¹ Essa expressão foi utilizada por Mário de Andrade em um artigo intitulado Villa-Lobos, publicado originariamente no *Diário Nacional*, em 12/09/1929. In: Batista *et al.* (1972: 364)

transposição erudita da barbárie” – resume a essência do posicionamento estético dos primeiros modernistas: o Modernismo brasileiro buscará trabalhar a tensão entre a produção de arte no Brasil e a sua ligação (via tradição universal e vanguardas modernas) com a produção europeia, lutando para superar o estado de reverência absoluta a essa cultura, mantido até então pelos acadêmicos, e compreendendo a relação com a Europa de uma maneira dinâmica e, sobretudo, contra aculturativa. O movimento antropofágico dará a fórmula para uma síntese entre o nacional e o estrangeiro, propondo, na boa observação de Carlos Zilio (1982: 15), “a devoração do pai totêmico europeu, assimilando suas virtudes e tomando seu lugar”. Alterava-se, portanto, a tônica de toda discussão em torno do modo de relacionamento entre o Brasil e a cultura ocidental, pois será o primitivismo local que devolverá à cansada cultura europeia o sentido moderno.

Esse processo de *transposição erudita da barbárie* regeu a produção dos primeiros modernistas no âmbito da música, da pintura e da literatura. No caso da literatura, o livro *Macunaíma*, que abordaremos a seguir, é uma boa evidência disso.

4. Uma análise

O processo rapsódico, característico da *suíte*, é um dos processos mais antigos de composição musical. A *rapsódia* constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos para formar obras complexas e maiores; é comum à música erudita e popular, não sendo patrimônio de povo nenhum. A *variação*, por sua vez, consiste em repetir uma melodia, harmonia ou procedimento rítmico, mudando a cada repetição um ou mais de seus elementos, de modo que a nova realização do segmento apresente outra fisionomia, mesmo permanecendo sempre reconhecível em sua personalidade. Esses dois procedimentos estéticos conjugados possibilitam o aproveitamento da cultura popular na construção de uma cultura erudita brasileira, visto que permitem ao compositor superar o procedimento da citação de trechos do populário, alterando-os de forma a manter apenas algumas constantes rítmicas, ou melódicas, ou harmônicas ou mesmo tímbricas, capazes de “nacionalizarem” a composição sem o excesso de popularismo. Essa característica interessou a Mário de Andrade, preocupado em achar uma fórmula para o processo criador de uma arte nacional que realizasse, como já exposto, a “*transposição erudita da barbárie*”, isto é, que elaborasse a expressão popular nacional dentro de um código erudito, pertencente ao reino da cultura universal.

Macunaíma foi elaborado com base nesses dois modelos composicionais da música: a rapsódia e a variação. O material que serviu a Mário de Andrade na elaboração da narrativa testemunha uma mistura étnica, apresentando uma grande variedade de elementos, provenientes de fontes as mais diversas. O autor valeu-se de elementos provenientes de traços indígenas descritos em vários autores (Koch-Grünberg, Couto Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu); de cerimônias de origem africana, tradições portuguesas e contos já tipicamente brasileiros, que foram acrescidos ao núcleo das narrativas; de transcrições textuais de etnógrafos e de cronistas coloniais; de anedotas tradicionais da História do Brasil e incidentes pitorescos presenciados pelo autor. Entretanto, esse procedimento rapsódico em *Macunaíma* não foi um mecanismo inventivo parasitário, uma cópia ou imitação, uma vez que Mário de Andrade submeteu esse material de múltipla procedência a transformações/deformações/adaptações, realizando, um processo de estilização por meio do procedimento da *variação*. O resultado não foi a somatória de uma variedade de elementos, mas uma obra literária, um romance, de caráter novo.

Em termos de elaboração linguística, percebe-se a presença de modismos, de locuções e fórmulas sintáticas da língua popular, bem como de certos processos retóricos, como enumerações exaustivas de eventos e de estados descritivos. Tudo isso trabalhado de forma a construir um efeito poético, com associação de sonoridades, imagens e ideias curiosas.

A fim de especificar melhor sobre aspectos do *código linguageiro* da obra, isto é, do modo como Mário de Andrade gere seu posicionamento na interlíngua, comentaremos um dos parágrafos do capítulo III do romance, intitulado “Ci, Mãe do Mato”, em que o rapsodo narra o nascimento do filho de Ci (a Mãe do Mato) com Macunaíma, a fim de fazer alguns apontamentos que julgamos esclarecedores. Citamos a seguir o trecho a ser analisado:

Nem bem seis meses se passaram e a Mãe do Mato pariu um filho encarnado. Isso, vieram famosas mulatas da Baía, do Recife, do Rio Grande do Norte e da Paraíba e deram pra Mãe do Mato um laçarote rubro cor de mal, porque agora ela era mestra do cordão encarnado em todos os Pastoris de Natal. Depois foram-se embora com prazer e alegria, bailando que mais bailando, seguidas de futebóleres águias pequenos xodós seresteiros, toda essa rapaziada dorê. Macunaíma ficou de repouso o mês de preceito porém se recusou a jejuar. O pequerrucho tinha cabeça chata e Macunaíma inda a achatava mais batendo nela todos os dias e falando pro guri:
- Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro. (Andrade 1996: 26)

Nesse trecho, é possível verificar um procedimento recorrente na obra e, nesse sentido, caracterizador de seu *código linguageiro*, a saber, a “desgeograficação” do Brasil, fundindo a tradição do folclore à atualidade urbana, bem como certa religiosidade popular à tradição católica: as mulatas (as taeiras), que presenteiam Ci com um laçarote rubro cor de mal, se fundem à realidade dos Pastoris de Natal; a Mãe do Mato passa a ser a mestra do cordão encarnado nesses pastoris; as mulatas vão-se embora bailando ao som de seresteiros, figuras típicas das modinhas urbanas brasileiras do início do século XX. Neste episódio, o folclórico funde-se ao popular urbano (representado pelos seresteiros) e a certa cultura europeizada, representada, no trecho, pelo Pastoral de Natal, um ritual da religiosidade católica.

Essa fusão pode ser observada também na seleção e combinação de itens lexicais. No enunciado “O pequerrucho tinha cabeça chata e Macunaíma inda a achatava mais batendo nela todos os dias”, a sequência “inda a achatava mais” congrega elementos da fala popular (inda) a construções sintáticas mais comumente recorrentes no português culto escrito (a achatava), sem marcar fronteiras entre essas duas variedades de língua, em função das características prosódicas desse segmento, dentre elas, o fato de o pronome pessoal oblíquo “a” ser átono e assimilar-se ao advérbio “ainda” (expresso em sua variedade popular “inda”), que recebe certa tonicidade no segmento.

Esses breves apontamentos a respeito do trecho considerado permitem, a nosso ver, dar a conhecer um dos procedimentos caracterizadores do *código linguageiro* da obra e representativo, portanto, do modo como Mário de Andrade gere seu posicionamento na *interlíngua* (como ele lida com a interação das línguas e dos registros ou das variedades de língua acessíveis a ele), enquanto escritor modernista (inscrito no campo literário brasileiro), cujo projeto estético define-se, fundamentalmente, pelo objetivo de realizar, na arte, a “*transposição erudita da barbárie*”.

Mais que isso, entretanto, acredito que esses apontamentos também permitem esclarecer qual é a questão fundamental para a “análise do discurso literário” que Dominique Maingueneau propõe: sua proposta recusa a indagação “de como ir do texto ao contexto, ou de como ir do contexto ao texto”, na medida em que concebe o texto literário como uma forma de gestão do contexto, ou ainda, como um espaço em que se pode perceber o modo como o escritor gere a constituição e a legitimação de seu posicionamento no campo literário – no interdiscurso, portanto.

5. Referências bibliográficas

Andrade, Mário de. 1996. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo; Rio de Janeiro, ALLCA XX/UFRJ Editora.

Batista, Marta Rosseti *et al.* (orgs). 1972. *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros.

Bourdieu, Pierre. 1975. La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison. *Sociologie et sociétés*, 7:1.

Charaudeau, Patrick *et al.* 2006. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo, Contexto.

Maingueneau, Dominique. 2006. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto.

_____. 2005. *Gênese dos discursos*. Curitiba, Criar Edições.

_____. 2010. Campo discursivo: a propósito do campo literário. In: _____. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Organização Sérgio Possenti e Maria Cecília Perez de Souza- e-Silva. São Paulo, Parábola: p. 49-62.

Zilio, Carlos. 1982. Da antropofagia à tropicália. In: Carlos Zilio *et al.* (orgs.), *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense: p.11-56.