

Análise do discurso literário: campo discursivo e posicionamento na interlíngua

Fernanda Mussalim¹

¹Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

fmussalim@netsite.com.br

Resumo: Neste texto, buscarei operacionalizar os conceitos de interdiscurso, posicionamento e interlíngua - postulados por Dominique Maingueneau em *Discurso literário* (2006) - na análise de um *corpus* específico, representativo do posicionamento do grupo paulista dos primeiros modernistas no campo discursivo da arte no Brasil no começo do século XX. Considerando aspectos do *código linguageiro* da obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade, buscarei demonstrar como o escritor modernista gere seu posicionamento na *interlíngua*. O intuito é dar a conhecer a natureza da abordagem que Maingueneau, apoiado nas ciências da linguagem, propõe para o texto literário.

Palavras-chave: Análise do Discurso; interdiscurso; posicionamento; interlíngua; modernismo brasileiro.

Primeiras considerações

Em seu livro *Discurso literário*, Dominique Maingueneau se propõe, a partir da retomada de múltiplas formas de abordagem do texto literário, a traçar algumas fronteiras que delimitariam uma forma específica de abordagem do fenômeno literário, que ele denominou de "análise do discurso literário". Em seu percurso, o autor procura demonstrar que, de um modo geral, a partir do século XIX no Ocidente - e mais especificamente no contexto francês - as abordagens do texto literário ou se fecharam sobre o postulado da imanência, do autotelismo da obra, ou procuraram responder à pergunta de "como ir do texto ao contexto, ou do contexto ao texto" - considerando aqui o termo 'contexto' de maneira bem genérica, referindo-se tanto a aspectos relacionados à esfera do histórico-social, quanto a aspectos relacionados ao autor da obra. Contrariamente a essas duas políticas gerais de enfoque, Dominique Maingueneau proporá um "dispositivo de análise do texto literário" que tem como ponto de partida o pressuposto de que "o texto é uma forma de gestão do contexto".

Na primeira parte deste texto, apresentarei, em linhas gerais, o percurso realizado pelo autor na primeira parte do livro *Discurso literário*, no intuito de melhor traçar as fronteiras de sua inscrição teórica. Em seguida, apresentarei, também em linhas gerais, alguns dos conceitos de natureza discursiva que Maingueneau mobiliza para a abordagem do fato literário, a saber, os conceitos de interdiscurso, posicionamento e interlíngua. Posteriormente, já buscando delimitar

o foco de abordagem do objeto que tomarei para análise, apresentarei aspectos da proposta estética do grupo paulista dos primeiros modernistas brasileiros, valendo-me, especificamente, de algumas reflexões de Mário de Andrade. Por fim, empreenderei algumas considerações a respeito de certos aspectos estéticos de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, com o intuito de operacionalizar os conceitos apresentados e dar a conhecer a natureza da abordagem que Maingueneau propõe para o texto literário.

Análise do discurso literário: delimitações

A Filologia, a estilística orgânica e a abordagem marxista

Maingueneau (2006) relata que, na cultura ocidental, a reflexão sobre a relação entre o texto literário e o contexto histórico no qual ele surgiu começou com os alexandrinos. Mas, na segunda metade do século XIX, era o trabalho filológico que se encontrava no firmamento do saber, desenvolvendo uma metodologia para decifrar e comparar manuscritos antigos, inclusive literários, e determinar sua origem, datá-los, acompanhar sua transmissão. O filólogo emergia como um auxiliar do historiador, pois tratava o texto, antes de tudo, como um “documento sobre o espírito e os costumes da sociedade da qual se julgava ser a ‘expressão’” (MAINGUENEAU, 2006, p. 14). Ao mesmo tempo, entretanto, os estudos filológicos também questionavam a respeito da natureza do texto, de sua forma primitiva, de seu autor, da época e do motivo pelo qual foi escrito.

Essa dupla via de consideração do texto – como documento de época e como conjunto de vestígios a respeito do qual se questiona sobre sua natureza, modos e razão de existência – é um forte indício de que a Filologia do século XIX não parou de perseguir sua própria definição. Oscilando entre uma “filologia estrita” – que elaborava técnicas eficientes para decifrar escrituras antigas, estudar manuscritos – e uma “filologia ampla” – que se propunha a ser uma ciência da cultura –, ela pôde constituir-se e firmar-se como uma verdadeira disciplina, na medida em que se valia de suas técnicas eficientes para realizar uma apreensão global da cultura, o que lhe conferia certa transcendência – “o componente onírico sem o qual as instituições do saber não podem mobilizar as energias nem perdurar” (MAINGUENEAU, 2006, p. 15).

Com o idealismo globalizante de apreensão da cultura e técnicas bem definidas, a Filologia não tinha razão alguma para se restringir ao estudo dos textos antigos e literários, mas assim o fez. Em função da tendência à autonomização das ciências modernas da cultura (a História, a Etnologia, o Direito, a Geografia, as ciências sociais etc.) e da crescente autonomização da Linguística, que buscava legitimar seu estatuto de ciência dissociando o estudo da cultura do estudo das línguas enquanto sistemas arbitrários, a Filologia acabou por se dedicar às civilizações perdidas e à literatura. A vontade da Linguística (e também das ciências sociais) de delimitar o que pertencia ao terreno da cientificidade fortaleceu a ruptura com o tratamento de questões estéticas, em geral, associadas a um déficit

de cientificidade. Isso estimulou os estudos filológicos a concentrarem seus esforços nos textos antigos e nos literários; era uma forma de garantir sua especificidade, que, na verdade, não era garantida apenas pelo tipo de objeto analisado, mas pelos próprios pressupostos que a sustentam. No caso da análise de textos literários, por exemplo, a Filologia considera evidente que a literatura exprime uma dada sociedade e tenta reconstituir o mundo em que determinado texto surgiu.

A constituição do que se chamou “história literária” na França do final do século XIX consagrou a concentração da filologia no espaço literário¹. A “história literária”, uma disciplina que surge vinculada às faculdades de letras e assume os pressupostos filológicos para o estudo do texto literário, será assunto de professores eruditos e especialistas, que realizarão cuidadosas escavações em fontes documentais, classificando-as, inscrevendo-as em cadeias causais, no intuito de compreender uma época por meio do escritor e, ao mesmo tempo, um escritor por meio de sua época. Nesse contexto, a análise textual “stricto sensu” será deixada, a partir de então, a cargo da estilística, e as interpretações sutis das obras literárias (aquilo que se vincula ao belo) ficarão a cargo dos ensaístas, dos artistas, dos críticos, enfim, terão seu espaço restrito ao mundo fora da universidade.

O empreendimento da “história literária”, entretanto, será veementemente questionado, não só pela “nova crítica” (rótulo que congrega uma aliança entre abordagens que divergem entre si sob muitos aspectos, mas que tinham a “história literária” como um inimigo comum), como veremos mais adiante, mas também, no contexto germânico, por Leo Spitzer, que propunha a formulação de uma estilística orgânica², segundo a qual a obra deveria ser apreendida

como uma totalidade orgânica em que todos os aspectos exprimem o “espírito do autor”, princípio espiritual que lhes confere unidade e necessidade. Trata-se de descobrir o “étimo espiritual”, o foco oculto que permite explicar as múltiplas facetas do texto (suas particularidades linguísticas, as personagens, a intriga, a composição etc.). Esse princípio unificador deve igualmente permitir integrar a obra numa totalidade mais abrangente: o espírito do autor exprime o espírito de sua época. (MAINGUENEAU, 2006, p. 19)

Em outras palavras, a proposta de Spitzer considera que obra e sociedade são relacionadas, mas não como duas instâncias que se ligam diretamente uma a outra, como supunha a Filologia; diferentemente, o acesso ao mundo se dá a partir da consciência do autor. O método proposto por Spitzer que possibilitaria a realização desse empreendimento consiste em partir de detalhes linguísticos para buscar o “espírito do artista” e, se for possível, de sua época. O estilo, portanto, é uma categoria central em sua proposta, pois passa a ser compreendido não como um conjunto de procedimentos (como é considerado na linha da retórica), mas como “a

¹ No contexto germânico, a Filologia tem um estatuto bastante diferente: constitui-se também como um ramo da Linguística Histórica que se dedica ao estudo das línguas românicas.

² A elaboração teórica da estilística de Leo Spitzer data da década de 1920, mas tornou-se acessível em francês em 1970, ao ser introduzida pela nova crítica, com a publicação da coletânea *Estudos de estilo*, que contém uma apresentação de Jean Starobinski, um dos grandes mestres da crítica temática – a mais forte corrente da nova crítica.

expressão de uma “visão de mundo” singular que dá acesso a uma mentalidade coletiva” (MAINGUENEAU, 2006, p. 19).

Apesar da tentativa da estilística spitzeriana de romper com as abordagens estritamente “historicistas” da Filologia (e, no contexto especificamente francês, da “história literária”), os pressupostos filológicos de abordagem do texto literário sobreviveram e se viram, de certo modo, prolongados pela abordagem marxista do fenômeno literário, embora com terminologia bastante diferente da utilizada por essa nova vertente. De acordo com ela, as obras “devem ser lidas como um “reflexo” ideológico e, portanto, deformado de uma instância exterior a elas que os determina em última análise: a luta de classes” (idem, ibidem, p. 21). Lucien Goldmann, proeminente representante desta vertente, reconhece que a abordagem marxista do fenômeno literário não configura uma inovação, mas tem o mérito de oferecer o fundamento científico ao conceito de visão de mundo, ao se propor a integrar o pensamento dos indivíduos ao conjunto da vida social, realizando uma análise da função histórica das classes sociais.

Feita essa primeira abordagem das primeiras vertentes mais significativas de estudo literário a partir do século XIX, Maingueneau, em seu processo de reflexão, pontua aspectos que considera falhos nesses estudos e que justificariam a construção de um novo horizonte de abordagem do fenômeno literário, a saber, a “análise do discurso literário” que propõe – e sobre a qual tratarei de maneira específica posteriormente. Os questionamentos do autor em relação à Filologia, à estilística spitzeriana e à abordagem marxista podem ser, sucintamente, assim apresentados:

- (01) a postura indagativa da Filologia em relação ao texto literário, ao considerar a obra como um documento sobre o espírito e os costumes da sociedade da qual era a expressão, “relega a segundo plano a pergunta referente às próprias condições de possibilidade de um certo tipo de enunciação, ao enigmático aparecimento de uma obra num lugar e num momento dados” (MAINGUENEAU, 2006, p. 18);
- (02) a estilística orgânica de Spitzer “tem a vantagem de não atomizar a obra, de buscar compreender sua coesão, mas seus pressupostos levam a desprezar as modalidades sociais e históricas da comunicação literária” (idem, ibidem, p. 20);
- (03) a abordagem marxista do fenômeno literário, ao procurar uma estrutura comum entre texto e sociedade (na medida em que o considera um reflexo da luta de classes), impede que a inscrição histórica das obras seja apreendida em toda a sua complexidade.

Nova crítica e estruturalismo

Levando adiante seu percurso de abordagem de diferentes vertentes de estudo do texto literário, Maingueneau ainda fará considerações em torno da nova crítica e do Estruturalismo.

Como já apontado, a nova crítica congrega várias abordagens divergentes, mas, incontestavelmente, a sua corrente mais forte foi a crítica temática, que situa a noção de “tema” no centro da estruturação de estruturas literárias. Dessa perspectiva, o tema é o ponto de partida, um formador e modalizador da *mimesis* literária. Preexistente à obra, o tema determinaria muitas de suas características, conferindo-lhe unidade e harmonia. Como explica Doubrovski,

O tema, noção-chave da crítica moderna, não é senão a coloração efetiva de toda experiência humana, no nível em que ela põe em jogo as relações fundamentais da existência, ou seja, o modo particular de cada homem viver sua relação com o mundo, com os outros e com Deus. O tema é a escolha de ser que ocupa o centro de toda “visão de mundo”: sua afirmação e seu desenvolvimento constituem ao mesmo tempo o suporte e a base de toda obra literária, ou, se preferir, sua arquitetônica. (apud MAINGUENEAU, 2006, p. 26-27)

De acordo com Maingueneau, a crítica temática ainda considera a obra como uma visão de mundo e, nesse sentido, apoia-se numa concepção de subjetividade que ignora tanto a instituição literária como a enunciação, ou seja, não contempla de maneira adequada (segundo a visão do autor), as condições histórico-sociais de emergência da obra. Em relação a esse aspecto, portanto, apresenta o mesmo tipo de problema que as abordagens literárias anteriormente analisadas por ele.

No que se refere ao estruturalismo (bem minoritário diante das abordagens críticas de tipo temático), apesar de também, como toda a nova crítica, opor-se à “história literária”, ele reivindicava, diferentemente da crítica temática, um “processo sem sujeito”: em nome do postulado da imanência, recusa a sujeição do texto à consciência. Entretanto, esse movimento de gestão autotélica do texto, analisa Maingueneau (2006, p. 29), relega novamente ao segundo plano “a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade”.

Por outro lado, é preciso considerar que há um saldo positivo no estruturalismo literário. Diferentemente de outras abordagens que recorriam à terminologia das gramáticas descritivas elementares quando se propunham a analisar efeitos das construções linguísticas dos textos, o estruturalismo literário apoiava-se na linguística com o intuito de elaborar uma verdadeira ciência do texto literário. Entretanto, como bem aponta Maingueneau (2006), nos estudos de textos literários que se diziam filiados ao estruturalismo, sequer se falava de grupos nominais, aspecto, determinação etc; falava-se mesmo em paradigma, sintagma, conotação, significante. Não havia, portanto, um imperialismo propriamente lingüístico nesses estudos literários, mas um imperialismo semiológico.

A emergência do discurso

Mas no final da década de 1960, o estruturalismo já pertencia ao passado (ao menos no contexto europeu): a linguística gerativa já se achava bem implantada; os artigos de Benveniste sobre enunciação, o de Jakobson sobre os dêiticos e os escritos de Austin e Searle já haviam sido publicados. Não era mais possível,

portanto, neste contexto de emergência de correntes enunciativas e pragmáticas, abordar a problemática do texto a partir do postulado da imanência. Uma nova forma de tratar a comunicação verbal se impunha e se sustentava sobre as seguintes ideias-força:

o discurso como atividade, a primazia da interação, a reflexividade da enunciação, a inscrição dos enunciados em gêneros do discurso, uma concepção institucional do sentido, a inseparabilidade entre texto e contexto etc. (MAINGUENEAU, 2006, p. 34)

Foi nessa conjuntura, no refluxo do estruturalismo (e também de boa parte da nova crítica), que se desenvolveram, no campo dos estudos literários, problemáticas cujo ponto comum era “concentrar a atenção nas condições de comunicação literária e na inscrição sócio-histórica das obras” (idem, ibidem, p. 35). Para muitos, é o nome de Bakhtin que congrega as tentativas de renovação. Mas, no domínio específico das abordagens do texto literário, outras correntes exerceram influência, como, por exemplo, a abordagem discursiva do texto literário aos moldes da teoria da recepção e a reflexão sobre a intertextualidade que se desenvolve a partir dos anos 1960, já referidas anteriormente, no início deste texto.

A Análise do Discurso também se desenvolveu, na segunda metade da década de 1960, neste contexto de emergência de correntes enunciativas e pragmáticas de estudo da linguagem. Entretanto, seria um equívoco tratar de sua emergência em relação aos estudos literários, considerando que seu enfoque foi, sobretudo, o discurso político. Mas é possível realizar outro movimento, em que Análise do Discurso e estudos literários se encontram: 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, p. 43), remetê-las às suas próprias condições de enunciação, o que implica 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 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, p. 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.

Retomando, então, as outras abordagens de estudo do fenômeno literário de que tratei nesta seção, é possível perceber que, em relação a elas, a “análise do discurso literário” se diferencia em vários aspectos, mas fundamentalmente, em relação a três deles essa diferença é mais evidente:

- (01) ela não considera o texto literário como reflexo de uma época histórica, nem tampouco como reflexo das lutas entre classes sociais;
- (02) não considera o texto literário como produto de uma visão de mundo, efeito, portanto, da manifestação de uma subjetividade;
- (03) não considera o texto literário como entidade autônoma, fechada sobre si mesma, já que nega a possibilidade de uma gestão autotélica do texto.

Diferentemente, 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.

Apresentarei, a seguir, três conceitos postulados por Maingueneau, a partir dos quais é possível analisar o texto literário enquanto discurso: os conceitos de interdiscurso, posicionamento e interlíngua. Serão esses conceitos que mobilizarei, mais adiante, por ocasião de minha análise.

As concepções de interdiscurso, posicionamento e interlíngua

Em *Gênese dos discursos*, Dominique Maingueneau postula o primado do interdiscurso sobre o discurso, postulado 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; MAINGUENEAU, 2004, p. 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, 2005a, p. 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 me deterei 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, p. 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:

- (01) alguns são posicionamentos que em um estado anterior se encontravam no centro do campo e foram marginalizados;
- (02) outros são recém-chegados que esperam aceder ao centro;

- (03) 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 falar em “posicionamento de Mario Andrade” (tomado com um escritor inscrito em um

posicionamento nesse campo), estarei 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 tratarei mais adiante em minha 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, p. 182).

Apresentados esses conceitos – de interdiscurso (com ênfase no nível de estruturação do campo discursivo); posicionamento; e interlíngua – buscarei 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*.

Iniciarei esse percurso, explicitando, em linhas gerais, o que considero ser o centro organizador da proposta estética dos primeiros modernistas.

O projeto estético dos primeiros modernistas

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 em nossa sociedade, 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 neo-românticos 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*"³, 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

³ 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, p. 364)

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 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, p.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 abordarei a seguir, é uma boa evidência disso.

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, comentarei 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 julgo esclarecedores. Cito 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, p. 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 Pastoril 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 meu 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, como já disse, 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.

Referências bibliográficas

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

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

BOURDIEU P. La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison. *Sociologie et sociétés*, vol. 7, n. 1, 1975

CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

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

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