

CONSTITUÊNCIA DO DISCURSO LITERÁRIO NA CENOGRAFIA EPISTOLAR

Luisiana Ferreira MOURA¹

Mestranda em Língua Portuguesa – PUC-SP

Renan Gonçalves LOCATELLI²

Mestre em Língua Portuguesa – PUC-SP

RESUMO: Este artigo, sob orientação teórico-metodológica da AD, propõe o estudo da constituição do discurso literário produzido por Carlos Drummond de Andrade. Para isso, analisamos recortes de discursos construídos por uma cenografia epistolar, na qual contracenam o enunciador e o escritor Mario de Andrade, que constroem uma tensão entre a instância primeira de comunicar e a essência de significar. O objetivo deste artigo é analisar como a cenografia que legitima a instauração do discurso literário. Ademais, buscou-se identificar o papel do código linguageiro e a condição paratópica de instituição desse discurso. Os resultados apontam que a cenografia epistolar constitui o discurso literário que atesta sua condição de discurso constituinte.

Palavras-chave: Análise do Discurso de linha francesa; Discursos constituintes; Discurso literário; Cenografia epistolar.

Introdução

Carlos Drummond de Andrade é considerado, por alguns críticos, como o maior poeta brasileiro, pois fundamenta, no fazer literário, uma abordagem social e existencial dos seres humanos. Seus escritos revelam as relações entre indivíduo e sociedade e promovem a construção de uma identidade enunciativa, que sugere uma concepção de literatura, na qual se entrecruzam o particular e o coletivo, que o legitima na comunidade discursiva a qual pertence. Essa, por sua vez, por meio das modalidades sociais que produz, contribui para a constituição do *archéion*, do arquivo – a fonte e o lugar de enunciadores consagrados.

A fim de atender aos objetivos deste artigo, fundamentando-nos em estudos desenvolvidos por Maingueneau (1995, 2000, 2005, 2006, 2008, 2010 e 2014) sobre a categoria dos discursos constituintes, em que se encontram o discurso literário, o discurso filosófico, o discurso científico e o discurso religioso; além disso, valemo-nos da crítica literária acerca da fortuna crítica do autor e do conceito de Literatura. Assim, a partir da análise de recortes da comunicação epistolar mantida entre Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade durante a década de 20, abordamos a constituição do discurso literário por

¹ Endereço eletrônico: moura.luisiana@gmail.com

² Endereço eletrônico: renanglocatelli@gmail.com

meio da cenografia epistolar, que promove uma tensão entre a instância primeira de comunicar e a essência de significar, o que coloca em questão uma maneira paradoxal de enunciar, conforme percebemos na reflexão da poeta Ana Cristina Cesar:

É que em carta fica difícil o limite entre o arbitrário, o gratuito, o vôo e a correspondência, a significação, a comunicação. Ou melhor, a gente tem medo de desembestar para o vôo. De dizer coisas que não sabe explicar. A leitora pedirá explicações, sutilmente exigirá que se desfaça o feitiço, ou o jogo. Só por insegurança. Ou como ajuizada medida para não receber de volta cartas em que a literatura vá ocupando cada vez mais terreno, até que não sobre nada, mas a literatura. (CESAR, 1999, p. 197).

A escolha de uma cenografia epistolar para análise da constituição do discurso literário considera que Drummond possui, conforme Maingueneau (2010), o status de *auctor*, ou seja, é um literato reconhecido que enseja expectativas no leitor quanto ao tema, ao posicionamento e ao modo de enunciar, em qualquer discurso que produza. Dessa forma, uma carta pessoal desse *auctor* pode não ser apreendida, ou entendida, apenas como uma modalidade social dentro de uma comunidade discursiva, mas como discurso literário, pois assume para si um lugar que não é nem dentro nem fora da sociedade, mas antes um lugar de ausência, que cria um fator de instabilidade que gera sua própria constituição (MAINGUENEAU, 2006).

Desse modo, temos como objetivo geral analisar como a cenografia legitima a instauração do discurso literário, já que, segundo Maingueneau (2006), ela opera num duplo movimento de sustentar o discurso e ser sustentada por ele, pois

é ao mesmo tempo origem do discurso e aquela que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém. (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

Portanto, a cenografia confere ao discurso literário a legitimidade para gerir e manter suas modalidades sociais dentro do campo discursivo.

Ademais, identificamos o papel do código linguageiro porque ele se constrói no discurso ao mesmo tempo em que constrói a discursividade. O enunciatador investe num código que é a recriação de sua própria língua, ainda que, em algumas situações, siga determinações impostas pelos gêneros. Suas escolhas delineiam um modo de ser e de fazer que se torna uma marca e ressalta um estilo, imbricados na atividade enunciativa e na organização textual, que

se consolidam na expectativa de reconhecimento pelo co-enunciador. Também, abordamos a condição paratópica de instituição desse discurso que pretende dizer algo sobre a sociedade.

Tal estudo justifica-se por entendermos que o enunciador de um discurso constituinte estabelece relações na comunidade e no campo discursivo, que cristalizam seu posicionamento de tal forma que, independentemente do gênero, quando enuncia, faz literatura, isto é, escreve senão literatura, inclusive em cenografia epistolar. Os resultados, portanto, apontam que o literário, além de incluir-se nas modalidades sociais da comunidade discursiva, atesta sua condição de discurso constituinte, ao atender às características e condições desses discursos.

Drummond: engajamento e reflexão

Carlos Drummond de Andrade, filho de pais proprietários de terras, nasceu em 3 de outubro de 1902 na cidade de Itabira do Mato Dentro, no estado de Minas Gerais. Após passar a infância em sua cidade natal, ingressou em 1918 no Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, ocasião na qual publicou *Onda*, seu primeiro poema. Em 1920, mudou-se com a família para Belo Horizonte e passou a contribuir com o Diário de Minas (MERCHIOR, 2012, p. 29-31).

Frequenter do Café Estrela e da Livraria Alves, teve contato com outros escritores e jornalistas até, em 1924, em Belo Horizonte, conhecer Blaise Cendrars e Mário de Andrade. Nessa época, já dialogava com a estética modernista – inclusive correspondeu-se com Oswald de Andrade, que conhecera no ano anterior. Inicia profusa comunicação postal com Mario de Andrade, referência modernista em São Paulo, que segue até a morte deste em 1945. Torna-se um dos fundadores de *A Revista* (1925), publicação modernista e, por conseguinte, um líder do movimento em Minas Gerais.

Em 1930, publicou *Alguma poesia*, seu primeiro livro de poemas que trazia o célebre *Poema de Sete Faces*, nessa altura já consagrado como poeta modernista. Seu segundo livro, *Brejo das Almas* (1934), antecipava o que se consolidaria em *Sentimento do Mundo* (1940) acerca das reflexões sobre as relações entre o eu e o mundo, o interior e a capital, a tradição e a modernidade.

Em 1945, época de proximidade a grupos de esquerda, publicou *A Rosa do Povo* (1945), cujos poemas refletem as questões e as preocupações políticas e sociais, trespassadas por uma poética reflexiva de grande amplitude temática. Em *Claro Enigma* (1951), demonstra

uma revisão lírica, afasta-se da temática política e retoma aspectos formais e tradicionais na construção poética. A essas obras seguem outras que reafirmaram o valor que lhe é outorgado no campo literário.

Depois de uma carreira iniciada no serviço público, em 1933, como chefe do gabinete do Ministro da Educação, no Rio de Janeiro, aposenta-se em 1962 e passa a dedicar-se exclusivamente à vida literária até 1987, ano de sua morte.

Enfrentamento, ruptura e reconstrução

O cenário nacional, durante a década de 20, foi marcado por tensões políticas e econômicas agravadas com a quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929 e com a instauração de uma crise econômica mundial. O Brasil, desde o pós-guerra, lidava com a dificuldade da manutenção dos preços dos produtos de exportação nos mercados externos. Havia um descontentamento geral por parte da população que fragilizava as bases oligárquicas da República Velha, representada pelos produtores de café e de leite, respectivamente de São Paulo e de Minas Gerais, que se mantinham no poder alternando na presidência políticos que zelavam por seus interesses.

Além das questões econômicas, políticas e sociais, o Brasil também vivia transformações culturais. Artistas e intelectuais influenciados pelas escolas europeias de vanguarda procuravam libertar-se das estéticas simbolistas e parnasianas. Rompiam, antes de tudo, com a tradição, para a partir desse princípio buscar novas experimentações no fazer poético e nas artes em geral. Procurava-se superar o sentimento de estagnação revelados pelas afirmações de Capistrano de Abreu: “Vejam o índice literário de 1893. À parte um ou outro fenômeno isolado, ou um outro caso esporádico interessante e digno de estudo, o quadro é sempre o mesmo. Invariavelmente sombrio e desolador” (BRITO, 1959, p. 16 apud PROENÇA FILHO, 1984, p. 286).

Didaticamente, a primeira fase do Modernismo compreende os anos de 1922 a 1930, cujo marco inaugural foi a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro. Contudo, segundo Manuel Bandeira (2011), o impulso inicial do movimento ocorreu efetivamente em 1916 e 1917, com exposições da pintora paulista Anita Malfatti, cujos “trabalhos provocaram o interesse de um grupo de rapazes, entre os quais estavam Mário de Andrade e Oswald de Andrade. (BANDEIRA, 2011, p. 150).

Estava delineada a arena literária na qual combatiam a tradição, representada principalmente pelos parnasianos, e a modernidade, por Oswald de Andrade e Mario de Andrade – este último recebeu a alcunha de Papa do Modernismo pelos seus pares em virtude de seu espírito de liderança na defesa das ideias da nova estética, em parte expostas na obra *Paulicéia Desvairada* (1922) e seu *Prefácio Interessantíssimo* (1922).

Defendidos por Graça Aranha, membro da Academia Brasileira de Letras desde sua fundação, em 1897, os modernos eram iconoclastas que pregavam total liberdade criadora, propondo inovações em relação à forma, à temática e à linguagem. Em 1924, Graça Aranha chocou e rompeu com a Academia ao discursar de forma clara sobre a necessidade de renovação, admitindo

as coisas dessa terra informe, paradoxal, violenta, todas as forças ocultas do nosso caos. São elas [...] que nos afastam do falar português e dão à linguagem brasileira este maravilhoso encanto da aluvião, do esplendor solar, que a tornam a única expressão verdadeiramente viva e feliz da nossa espiritualidade coletiva. Não é para perpetuar a vassalagem a Herculano, a Garrett e a Camilo, como foi proclamado no nascer a Academia, que nos reunimos (BANDEIRA, 2011, p. 153).

Esse discurso estava em consonância com as novas propostas do fazer literário: detrimento da variação padrão a favor de uma variação coloquial que representasse a identidade do povo, uma língua brasileira praticada no cotidiano – vide *Pronominais* (1925) de Oswald de Andrade; substituição de temas elevados e clássicos, como o amor, a morte e a transcendência por recortes do cotidiano popular, da vida vivida; e o verso e a forma livres dos modelos europeus e das escolas tradicionais.

Os ânimos permanecem acirrados durante toda a década e a cena cultural presencia, em 1928, um dos últimos escândalos modernistas dessa fase: a publicação do polêmico poema *No meio do caminho*, uma colaboração de Drummond à Revista de Antropofagia, ao lado de editorial de Alcântara Machado, que clama pelo enterro definitivo do positivismo, a que chama de cadáver europeu exumado e trazido ao Brasil para empestear o ambiente.

A partir de 1930, surge uma nova geração de modernistas que consolidam as bases do movimento e, em decorrência da escalada conflituosa do cenário sócio-político e econômico das décadas de 30 e 40, produzem obras voltadas para o âmbito social e para a crítica política, também marcadas por inquietações existenciais e religiosas. O traço preponderante da poesia dessa geração é a reflexão sobre o “estar no mundo”. Sob o ponto de vista formal, mantiveram as bases dos modernistas de primeira geração, como o verso livre, a busca de uma linguagem

coloquial e brasileira, mas retomaram alguns preceitos tradicionais, como o verso regular, o soneto e outras referências clássicas.

Todo esse quadro compõe condições sócio-históricas e culturais que emolduram a emergência dos discursos que, produzidos, representavam as comunidades discursivas e o embate travado pelo domínio do campo discursivo, mas também são condições de emergência de discursos que compõem o corpus e se alçam à categoria de constituintes, uma vez que possuem as características que passamos a apresentar.

Discurso constituinte

O conceito “discurso constituinte designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de origem”, que se autoconstituem e heteroconstituem em uma “cena de enunciação que autoriza a si mesma” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60) porque tematizam sua própria constituição. Essa noção, teorizada por Maingueneau (2006), categoriza um grupo de discursos que partilham um certo número de propriedades quanto as suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação. São eles: o literário, o filosófico, o científico e o religioso.

Eles são fonte de consulta e de referência para outros discursos, inscrevendo-se em seus interdiscursos e assumindo uma posição de discursos últimos e legitimadores que alicerçam e corroboram outros discursos. São, dessa forma, *archéion* da produção verbal de uma sociedade, ou seja, formações discursivas que estão na memória e circulam interdiscursivamente. Logo, sendo fonte e princípio, assumem o caráter de mandamento inscrito na memória e lugar de autores consagrados que materializam pelo discurso sua particularização, mas também legitimam a si mesmos quando se desdobram sobre sua própria constituição, ocupando o limite do interdiscurso, uma vez que, após eles, não há outros: são os últimos referenciais a que outros discursos recorrem, colocando-se, desse modo, no primado do interdiscurso.

Por essa via, os discursos constituintes assumem a condição de autoconstituintes porque tematizam sua própria constituição, isto é, fundam-se refletindo sobre as suas próprias regras de funcionamento, que evidenciam a *deixis* discursiva, o lugar no qual se enuncia e se constrói o espaço. Nesse espaço, fundam e gerem uma comunidade discursiva, que existe na produção desse discurso ao assumir, pela maneira de enunciar, posicionamentos específicos. Os modernistas, por exemplo, revelavam seu posicionamento dentro do campo discursivo, ao

mesmo tempo que se constituíam enquanto formações discursivas em confronto com outras que circulavam durante a década de 20. O excerto de *Poética* (1925), de Manuel Bandeira, evidencia essa condição de autoconstituente e, ademais, de heteroconstituente, ao passo que se torna lugar comum no interdiscurso ao legitimar outros discursos que estavam em circulação:

Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o
[cunho vernáculo de um vocábulo.

Abaixo os puristas.

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais

Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção

Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

(BANDEIRA, 2001, p. 70).

Nesse discurso, o enunciador assume um posicionamento em relação ao fazer poético, que é validado pela cena de enunciação do próprio discurso e pelas escolhas efetuadas em torno do código linguageiro; evidencia, também, uma condição paratópica de enunciação – outro aspecto comungado pelos discursos constituintes – ao trabalhar a exclusão na construção, isto é, o discurso é paratópico porque faz parte de uma comunidade desestabilizada, de localidade paradoxal, que não reflete uma ausência, mas, sim, uma negociação entre lugar e não-lugar pela busca de um espaço. Nesse caso, o enunciador refuta o discurso vigente e negocia para si um espaço, que se constitui no próprio discurso e não em uma referência externa a ele.

Assim, a análise desses discursos deve considerar a constituência como um processo por meio do qual o discurso se instaura no interdiscurso regendo suas próprias regras e seus próprios modos de organização dos elementos que compõem a totalidade textual. De forma indissociável, deve-se considerar organização e atividade enunciativa, ou seja, a construção do texto e de como ele se inscreve na esfera social, isto é, a análise precisa ser global no sentido de considerar todos os aspectos que estão imbricados desde a construção do enunciado até a sua circulação, a sua recepção e os seus desdobramentos, isto é, todos os agentes envolvidos e os discursos que são motivados em torno da formação discursiva em análise.

Faz-se necessário considerar, ainda, a possível relação entre discurso epistolar e literatura. Dada a maneira de enunciar em determinados instantes e instâncias, o discurso epistolar passa a identificar-se com determinados campos discursivos que estão além de uma aplicação pragmática. A origem do gênero epistolar remonta à expansão mesopotâmica; o intercâmbio com as cidades vizinhas exigiu o desenvolvimento de um dispositivo de comunicação que pudesse contornar a distância e atender as necessidades e as demandas

interacionais e cotidianas, como estabelecer acordos, disseminar ordens e fomentar as relações comerciais (FIGUEIREDO, 2013). Desde então, a carta atravessa toda a história da humanidade, convertendo-se em registro testemunhal legado à posteridade. Constituiu-se, também, em artefato de estudo sobre a organização e o surgimento de comunidades, o percurso do homem e o desenvolvimento do seu pensamento e de seus costumes, isto é, sejam históricas, comerciais, pessoais, com linguagem literária – ou não –, são fontes inesgotáveis de informação.

Segundo Tufano (1995), o discurso literário revela algo de universal, atinge a sensibilidade e é capaz de revelar um sentimento de mundo, quando a carta manifesta essas características no particular do ato enunciativo, expandindo-se em sentido de uma coletividade atemporal, alça-se à condição de discurso literário. Transmutada, então, em literário, versa duplamente sobre temas universais e particulares, como a sociedade, a verdade, a beleza, a existência, a morte, o amor, a própria arte e o cotidiano aparente ou factual; toda sorte de tema e questão encontra guarida em seu corpo.

Passamos, agora, a elencar as categorias de análise, que dão contorno à metodologia, sob a perspectiva, sobretudo, do discurso constituinte.

***Ethos* discursivo, cenografia e código linguageiro**

Os discursos literários, dadas as suas características, precisam ter seu processo de construção e emergência analisados a partir do interior. Nesse viés, considerando que “um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é *encenada*” (MAINGUENEAU, 2006, p. 50), o discurso pressupõe uma *cena de enunciação*, que se desdobra em *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*. Maingueneau (2006) compreende a cena de enunciação como aquela que é operacionalizada por meio de três planos complementares: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia*.

A *cena englobante* se equipara o que se costuma entender por *tipo de discurso*. Isso equivale a considerar a qual tipologia discursiva pertence determinado discurso, como o religioso, o literário, o filosófico ou o político, e como eles implicam certas funções e determinados recortes da situação de comunicação; a *cena englobante* diz respeito ao conjunto tipológico que está inserido em um campo muito amplo e aberto.

A *cena genérica* se refere ao *gênero* vinculado a determinado *tipo* de discurso, visto que a *cena englobante* não é capaz de evidenciar as particularidades das atividades verbais. Os

gêneros compreendem um contexto específico – papéis, circunstâncias (um modo de inserção no tempo e no espaço), uma finalidade, um suporte material e outros. Desse modo, a cena genérica, relacionada ao tipo de discurso, contribui para a formação de efeitos de sentido em um discurso. Em linhas gerais, a cena genérica representa os gêneros estabelecidos no interior da cena englobante.

A *cenografia* corresponde à cena construída pelo texto e é a primeira que se apresenta ao leitor, aquela com a qual ele diretamente precisa lidar, “que é tanto condição como produto da obra”; logo, nela “são validados os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve.” (2006, p. 251-252). O discurso, portanto, legitima a si mesmo por meio daquilo que diz dizendo, ou seja, há reciprocidade legitimadora entre a cenografia e o discurso construído. A *cenografia* é o quadro no qual percebemos o estilo e as escolhas do enunciador e a *cena genérica* é a instância na qual percebemos o lugar e o possível propósito da enunciação. Esse propósito direciona-se a um co-enunciador, o qual se intenciona mover ao propósito enunciativo, à construção de efeitos de sentido almejados..

Outrossim, como parte integrante da cena de enunciação, há o *ethos discursivo*, que é o sujeito que se instala e é mostrado no e por meio do discurso, de acordo com o ato enunciativo, ou seja, delinea-se como uma estratégia a ser percebida pelo co-enunciador para as negociações de efeitos de sentido. Nas relações em movimento no ato enunciativo, Maingueneau (2016) distingue duas instâncias éticas: *ethos* dito e *ethos* mostrado. Este emerge no discurso pela maneira de enunciar e está na dependência das percepções do co-enunciador, enquanto aquele, de natureza verbal ou não, corresponde à personalidade do enunciador.

Nesse processo, pode haver um descompasso entre o *ethos* que se pretende apresentar e o que é efetivamente elaborado pelo co-enunciador em virtude de sua identidade e das situações experienciadas; por isso, dentre outros motivos, um discurso não pode ser analisado sem que os parâmetros das condições sócio-históricas e culturais de produção sejam consideradas no jogo de análise e interpretação, embora os sentidos sejam negociáveis e os efeitos sejam atemporais em cada leitura.

Ademais, todo texto escrito tem uma autoridade que lhe é intrínseca e que corrobora o que é dito, permitindo que aflore uma voz que sustente o discurso e se situe para além dele. Essa voz, assentada num tom de autoridade, configura-se em um fiador a quem o leitor atribuirá *caráter* e *corporalidade* a partir do discurso e de representações sociais e

estereótipos culturais que desvelam uma maneira de ser e uma maneira de dizer, legitimadora do fiador, enlaçada no modo como o co-enunciador se relaciona e incorpora o *ethos discursivo* (MAINGUENEAU, 2006, p. 272). Desse modo, na perspectiva enunciativo-discursiva, deve-se atentar ao fato de que é o sujeito, que se instala no discurso e busca a adesão, objeto e resultado almejado da negociação de efeitos de sentido com o co-enunciador, a quem busca induzir em favor a seu posicionamento no jogo discursivo.

Assim, o posicionamento é marcado também pela língua, parte inalienável do discurso literário. Não se trata da língua do autor, mas de uma língua que constitui e, ao mesmo tempo, institui a obra. Constitutiva, pois, “o escritor não enfrenta a língua, mas uma interação de línguas e usos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182). Nesse sentido, denomina interlíngua o resultado do movimento dessa interação e dessa construção pela qual se erige uma língua, que é a da própria obra, revelada na cenografia que particulariza e representa o discurso. Postula, assim, que o enunciador do discurso literário constrói um código a partir de relações construídas no espaço da interlíngua, no processo de textualização. Dessa forma, transita numa língua – ou ainda nessa e em outras línguas – o que, por conseguinte, reconfigura ou até mesmo suprime as fronteiras do espaço linguístico.

O código que surge desse movimento é, ao mesmo tempo, lugar de posicionamento e de produção de efeitos de sentido que resultam do processo de interação e de negociação com o co-enunciador. Isso porque, constituindo-se no discurso e pelo discurso, “o uso da língua que implica a obra é também a maneira pela qual é preciso enunciar, a única de acordo com universo de sentidos que ela instaura” (MAINGUENEAU, 2005, p. 21).

Esse posicionamento, enredado pelo código e consubstanciado nos efeitos de sentido produzidos, é revelado ao co-enunciador pela cenografia, que evidencia o investimento num código linguageiro que excede a alocação a uma determinada língua. O escritor faz escolhas que refletem a construção de um código próprio àquele discurso. Por conseguinte,

...cada obra mobiliza a língua da maneira que corresponde ao seu universo de sentidos. Uma obra literária não é tomada em uma língua completa e autônoma, ela emerge e se mantém através das tensões entre línguas e entre variedades linguageiras e a maneira que cada uma tem de gerar estas tensões é constitutiva de seu posicionamento (MAINGUENEAU, 2005, p. 22),

o que exige a construção de um código linguageiro, como observamos no recorte de uma carta de Mario de Andrade para Carlos Drummond de Andrade, com a seguinte cenografia: o enunciador comenta um poema enviado por Drummond e sugere algumas alterações.

São Paulo, 23 de agosto de 1925

Carlos de verdade

Aqui vai primeiro uma sodade grande. [...] O poema que você me mandou é adorável. Está aí: “Eu sozinho menino entre mangueiras” está já excelente. Expressivo intensivo forte natural embora pouco usual como sintaxe. Aqui a extravagância se justifica plenamente. Você que está empregando uma linguagem tão natural tão brasileira, chamo sua atenção pra colocação que nós brasileiros damos pro qualificativo geralmente depois do substantivo: café preto, café gostoso, café bom. Veja como isso é mais natural que a velha preta [...]

Como vai Dolores? Um beijo pra mão dela. E esta minha amizade toda pra você.

(ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 135).

O enunciador utiliza na saudação a expressão “de verdade”, que particulariza um código próprio ao literário. Ainda que a cena genérica seja a da carta pessoal, a negociação de efeitos de sentido está posta e tenciona-se na cenografia, por meio da subjetividade que é comum ao campo discursivo no qual transita o enunciador. O que seria “de verdade”? Que efeitos desencadeia no co-enunciador – o leitor eventual da carta, o amigo escritor, construção tão singular? Contudo, em seus conselhos, remete ao *archéion* das representações interiorizadas que circulam no cotidiano de uma comunidade discursiva e são resgatadas pela memória, quando aconselha o registro mais próximo do falar natural e apropria-se do próprio conselho que é refletido em seus enunciados marcados de traços de oralidade. Outrossim, transparece a potência de dizer num só fôlego sua percepção do poema – “expressivo intensivo forte natural” –, sem a imposição de regras e pausas. Por fim, despede-se e encaminha “um beijo pra mão dela”, elegendo uma construção que seria incomum, caso não considerássemos que o enunciador é um representante consagrado de um campo discursivo.

Portanto, assim enunciando, não faz outra coisa a não ser literatura e, entre outros aspectos, essa percepção está cristalizada no investimento específico em um código linguageiro e pela apreensão da cenografia que submete a cena genérica. Isso corrobora o fato de que todo posicionamento implica também “um certo percurso do arquivo literário, a redistribuição implícita ou explícita dos valores vinculados com as marcas legadas por uma tradição” (MAINGUENEAU, 2006, p. 163), ou seja, todo discurso é atravessado por outros discursos, até mesmo os constituintes, que, de certa maneira, norteiam e criam as condições de enunciação, considerando o já dito que é resgatado pela memória.

A cenografia e a constituição do literário

Durante o período de 1924 a 1945, Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade mantiveram contato por meio de profusa correspondência, por iniciativa do escritor mineiro. Esses discursos abordam diferentes assuntos: família, política, angústias da alma e, sobretudo, literatura, e são frestas que permitem perscrutar a intimidade dos escritores, “suas confidências sobre profundas sensações, irrequietas emoções e a alta tensão no dramático confronto de ideias” segundo Silviano Santiago no prefácio à *Carlos & Mario* (2002). Constituem singular legado de registro literário, ainda que sua origem registre motivações íntimas e particulares que não as de produção de arte. Para atestar isso, selecionamos dois recortes de cartas enviadas para Mário de Andrade.

Recorte 1

Itabira, 7 de outubro de 1926.

Mário,

Sua carta me impressionou muito. Uma operação é sempre uma coisa que assusta a gente, mesmo depois de acabada. Imagino o seu estado de espírito naturalmente em correspondência com o abatimento físico. Mas você que é um bicho pra viver, deve estar vivendo com um gozo intenso esses dias de convalescença, não é? Tenho muita confiança na sua força. Por isso não preciso consolá-lo. E mesmo na dor invejo você. Sou fraco e covarde. Mas tenho tanta amizade no coração! Peço a Deus que lhe poupe os sofrimentos.

Tendo sentido uma comoção boa nesses dias do sétimo centenário de São Francisco de Assis. Que santo gostoso pra gente gostar dele, Mário! Estive algum tempo imaginando que o motivo da simpatia unânime que ele desperta está no fato de ser um santo literário. Hoje me arrependo desse juízo. Não só ele não é literário como também não há literatura que o corrompa. Debaixo de tudo quanto já se escreveu sobre ele, continua a mesma criatura simples como água, amável e amorosa. A poesia dele foi um êxtase. E sua vida foi sua melhor poesia. Eu só vim a compreender isso tudo quando li que [...]

E um bem enorme a você. Escreva pra mim quando puder. Comuniquei a Dolores seu estado de saúde; Ficou com as mesmas inquietações que fiquei. Fé em Deus!

Carlos

(ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 246)

Recorte 2

Belo Horizonte, 01 janeiro de 1931

Mario,

estive relendo tuas cartas

meu amigo
e logo um pensamento bom
pensamento de Natal
pensamento de Ano Novo
voou de mim para você.

Corre, pensamento bom,
sobre as montanhas de Minas
sobre a verde Mantiqueira,
vai dizer ao meu amigo
em São Paulo
que estou me lembrando dele,

lembrando com amizade...

- eis aí o meu presente de Boas Festas para você. Julgo importantíssimo acrescentar que esta é a primeira carta datilografada que escrevo na minha vida – e você não imagina a dificuldade cômica e irremediável com que vou pescando por uma a uma as letras de cada palavra, utilizando-me apenas dos indicadores. Tenho vontade de escrever BARBEIRO!!! E abandonar a ingênua mania datilográfica. Bem. Falemos sobre as coisas do tempo[...].

Olha o abraço do

Carlos

(ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 399)

De modo geral, os dois discursos atestam o pertencimento a uma comunidade discursiva pela maneira de enunciar que evidencia posicionamentos no campo discursivo, pois elegem para si um lugar paradoxal que não nega, mas tampouco afirma pertencimento. Essa condição paratópica gere a constituição, pois efetiva uma negociação sem prescindir, contudo, de uma identidade discursiva (MAINGUENEAU, 2006). A paratopia evidencia-se nos recortes ao problematizar o ato enunciativo. Esses discursos não são apenas modalidades sociais que circulam na comunidade discursiva, ou seja, não são apenas correspondências entre amigos ou conteúdo para suporte à análise da literatura dos escritores, mas, sem deixar de sê-lo, emergem como discursos literários engendrados num duplo movimento de gerir uma cenografia e serem geridos por ela, imprimem um código linguageiro que se converte em língua do próprio discurso, esfumam as fronteiras dos gêneros discursivos e inscrevem-se como discurso de origem ao qual recorrem outros discursos.

No recorte 1, a cenografia epistolar revela um enunciador que demonstra solidariedade em relação a um problema de saúde por que passou o co-enunciador, ao passo que reconhece nele uma fortaleza que lhe falta. As duas instâncias do *ethos discursivo* estão em concorrência: um *ethos* dito “Sou fraco e covarde” delinea a personalidade do enunciador,

que busca certa condescendência “Mas tenho tanta amizade no coração!”. Este último revela o *ethos mostrado* que emerge pelo discurso e depende das percepções do co-enunciador, de que o sujeito que se instala no discurso – *ethos discursivo* – tem a intenção de negociar em busca de adesão.

A cenografia erige um código que imprime a amplitude de sentidos necessários para tornar a palavra elástica e de configuração universal, própria à literatura, cuja matéria – a palavra – pertence a um campo instável porque “as palavras não são diáfanas. Ainda quando miméticas e fortemente expressivas, elas são densas até o limite da opacidade” (BOSI, 1988, p. 274). Nesse viés, os efeitos de sentido do enunciado “Mas você que é um bicho para viver, dever estar vivendo com um gozo intenso esses dias de convalescença, não é?” estão abertos e podem tomar diferentes graus de opacidade a cada leitura e leitor. Ocorre o mesmo em “Que santo gostoso pra gente gostar dele” ao colocar em contorno subjetivo e poético o apreço pelo santo. O código de registro do discurso, então, não é comum a qualquer tipo de discurso.

Outro aspecto que atesta a condição de discurso literário é a tematização de si mesmo por meio de considerações acerca de São Francisco de Assis. O discurso não se constrói com enunciados próprios de gêneros pragmáticos de análise ou crítica que circulam no campo discurso: ao contrário, utiliza o hermetismo literário quando afirma “Não só ele não é literário, como não há literatura que o corrompa.”. Em questão está a concepção de literatura e o que ela revela do posicionamento do enunciador, pois, segundo ele, em se tratando de literatura no Brasil, “é uma questão de coragem intelectual”. É possível inferir que esse *ethos discursivo* combativo não se curva às vicissitudes do processo criador, tampouco às formas estéticas consagradas, antes as problematiza, evidenciando um sujeito que se instala no discurso e que possui ritos que marcam seu posicionamento.

Insistindo nesse ponto, como e de que modo pode a literatura corromper, ou melhor, pode o discurso literário corromper seu próprio enunciador? É evidente que essas inquietações exigem reflexão a partir das condições sócio-históricas e culturais de produção do discurso. Na primeira década do modernismo, a emergência do novo foi o fio que conduziu as disputas no campo discursivo; dado que o novo pressupõe ruptura e disputa de espaço diante do velho, “é preciso determinar a área em que se operou o desligamento e, ao mesmo tempo, o outro contexto, a que tende a ligar-se o fio despregado” (BOSI, 1988, p. 116), não apenas em relação à forma e ao conteúdo, mas, principalmente, sobre o que é o discurso literário, o que pretende e como emula a comunidade que representa e da qual emerge. Bosi (1988) acrescenta que a ruptura é cumprida primeiro e que o fio tateia e busca outras conexões. Isso

não se dá simultaneamente; nesse intermédio, todos os conceitos e concepções estão em crise, mesmo amorfos, até que seja alicerçada uma nova forma. Desse modo, é natural que a cenografia emoldurada pelas condições de produção da década de 20 reflita uma crise do discurso em si mesmo e, por conseguinte, do próprio sujeito que pode ser corrompido por ele, mas que, ao cabo, de qualquer modo, consubstanciar-se-ão como discurso e sujeito.

Na concepção do enunciador, São Francisco de Assis, exemplo de beatitude e abnegação, é um modelo incorruptível, cuja prova confisca ao *archéion* do discurso religioso que atravessa o seu: “Eu só vim a compreender isso tudo quando li que PIO 11 afirmou ser ele, depois de Cristo, o primeiro cristão do mundo” (ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 246). Dessa maneira, se São Francisco de Assis recebe a graça, em virtude da sua vida divina, de envergar as chagas do próprio Cristo, faz-se natural que tudo que dele emane seja ungido dessa divindade e, por isso, a “poesia dele foi um êxtase”, já que “sua vida foi sua melhor poesia” (ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 246). O enunciador concebe uma noção paradoxal ao discurso literário, pois, ao passo que pode corromper seu enunciador, por meio dele também pode configurar-se um modelo ideal. Assim, ele estabelece uma paratopia de criação, pois o processo não está no enunciador, todavia não está fora dele: está em um não-lugar de estratos que amalgamam, por fim, o discurso.

O discurso analisado, pelas condições enunciadas e a partir das categorias selecionadas, supera a modalidade social de correspondência entre amigos e alça-se à condição de discurso literário em razão de manifestar em seu corpo as condições e características intrínsecas aos discursos constituintes. Também o faz o recorte 2 do discurso de 01 de janeiro de 1931, talvez até mesmo de forma mais contundente, dada a sua disposição gráfica. A cenografia inicial com a qual se depara o co-enunciador é a de um poema; entretanto, o começo do discurso “Mario, / estive relendo suas cartas” remete ao início corriqueiro de uma correspondência. Articula-se, desse modo, duas cenografias – a epistolar e a poética, que problematiza a concepção de gênero na esfera discursiva e na literária. A composição concreta do discursivo estabelece concorrência e complementariedade, pois nega a fronteira entre gêneros, mas atesta a busca de novas dimensões, caráter do discurso literário, cuja substância revela seu perfil transgressor e de experimentação.

A exemplo do movimento de ruptura que foi o modernismo, o enunciador pratica uma ruptura com o prosaico e esperado desse tipo de discurso. É apresentada uma cenografia híbrida que permite prosa e poesia – para utilizar terminologia literária – e testemunha a inalocação do discurso em um gênero ou outro, porque o hibridismo não faz surgir um gênero

discursivo novo, muito menos aceita pacífico, ou expulsa peremptório, esse discurso da esfera das modalidades poéticas ou prosaicas. O termo inalocação, conquanto não seja dicionarizado, remete a uma não alocação, o que nos parece preciso para atestar a impossibilidade de alocação a não ser na condição paratópica de discurso constituinte que tematiza sua própria constituição.

Essa maneira de enunciar já havia sido experimentada no romance *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, que, no bojo das vanguardas europeias e com espírito de renovação modernista, construiu sua narrativa de maneira plural, com capítulos em versos. Esse modo de enunciação, portanto, denota o posicionamento motivado pelos ideais concretizados por meio das “novas estéticas cujo horizonte de sentido era a de negação da mente racionalizadora imposta ao planeta inteiro” (BOSI, 1988, p. 131). Destarte, o enunciador na e pela cenografia epistolar, considerando o contexto de enunciação, ou seja, as condições sócio-históricas e culturais de produção, faz seu discurso ecoar no universo que constrói as condições de sua própria enunciação (MAINGUENEAU, 2006).

Em sua condição de enunciador consagrado no *archeion*, Drummond permite-se alternar o lugar de enunciação: ora de missivista, ora de poeta e, mesmo no primeiro papel, enuncia tal qual o segundo, demonstrando conhecimento e domínio singulares das possibilidades da língua e do discurso. No enunciado “Tenho vontade de escrever BARBEIRO!!! E abandonar a ingênua mania datilográfica” e “você não imagina a dificuldade cômica e irremediável...”, opta pela construção inusual e irônica para marcar a sua inabilidade datilográfica.

O código que emerge da cenografia poética delinea um *ethos discursivo* que mostra carinho, saudade e amizade e tem em alta estima o co-enunciador. A seleção e construção do código linguageiro faz com que as imagens ganhem corpo para atravessar simbolicamente a distância e chegar ao amigo. Dá-se o desdobramento do real e do imagético no que é enunciado, posto que os pensamentos atravessaram as montanhas de Minas e o verde da Mantiqueira para vencer a ausência e presentificar-se ao outro. O investimento no código linguageiro nega que “o discurso epistolar é associado a gestos de improvisação, à escrita ao correr da pena, o que concorre igualmente para a associação da escrita epistolar a uma escrita marginal, menos burilada” (SEARA, 2016, p. 2); demonstra, antes, as escolhas do enunciador.

Conclusão

Percebemos com a leitura e análise desses discursos e o folhear de todos os outros que compõem as quase três décadas de comunicação epistolar do modernista que, quando enuncia por meio da escrita, lhe é inerente e inescapável produzir discurso literário. Esse pertencimento fica atestado pela cenografia epistolar que articula as condições e as características que, segundo a AD, tornam o discurso constituinte e, por conseguinte, literário.

Nesse viés, longe do contato físico com os modernistas paulistas, vivendo numa cidade do interior de Minas, o escritor fez do discurso epistolar uma maneira de permanecer em contato com o centro da comunidade modernista e disseminar os ideais reformadores entre os artistas mineiros. Todavia, esses ideais não são apenas enunciados como tema dos discursos: são, na verdade, corporificados no próprio discurso, cujos traços revelam o pertencimento a um domínio maior, o do literário.

Drummond, ao comungar os ritos e normas da comunidade discursiva modernista a qual pertence, demonstra, pelo discurso, que o campo discursivo, na condição de lugar de representações simbólicas e regras específicas numa sociedade, não deve ser considerado apenas como um lugar de posicionamento e de lutas na Literatura, mas também um espaço de identidade enunciativa (MAINGUENEAU, 2010). Logo, seu discurso epistolar espelha a estética de formações discursivas que o atravessam, enquanto insere-se, como tal, no *archeion* dos discursos modernistas do século XX.

Em decorrência, a memória, no campo literário, é formulada e reformulada de acordo com a posição e a intencionalidade dos agentes que as acessam e as gerem – autores, críticos, leitores, estudiosos – e, por isso, suas representações assumem a singularidade desses agentes que trabalham dentro dos conflitos do campo. Outrossim, tem a natureza ampla de não se restringir apenas a intertextos que remetem a outras obras, mas também aos que tratam da criação das obras e vida dos autores. Esse movimento foi alimentado de maneira diversa por Drummond que transitou por essas diferentes instâncias.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mario de. **Carlos e Mário – correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Lélia Coelho Frota (org). Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Sentimento de Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **A Rosa do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Apresentação da poesia brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.

CESAR, Ana Cristina. **Correspondências incompletas**. FREITAS FILHO, Armando et HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

FIGUEIREDO, João Paulo Barbosa de. **O gênero do discurso carta como ferramenta didático-pedagógica para o ensino de Língua Portuguesa**. 2013. 112f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso literário contra a literatura. In: **Análise do Discurso e Literatura**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

_____. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Doze conceitos em análise do discurso**. (org). Trad. Cecília P. de Souza; Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2010.

_____. **Análise do Discurso: entorno da problemática do ethos, do político e de discursos constituintes**. Campinas: Pontes, 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilo de Época na Literatura**. 8 ed. São Paulo: Ática, 1984.

SEARA, Isabel Roboredo. **Cartas entre amigos: Abrigos cúmplices de caligrafias entrelaçadas**. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/289128046_Cartas_entre_amigos_abrigos_cumplices_de_caligrafias_entrelacadas>. Acesso em: 17 mai. 2019.

TUFANO, Douglas. **Gramática e Literatura Brasileira**. São Paulo: Moderna, 1995.

CONSTITUTION OF LITERARY DISCUSSION ON EPISTOLAR SCENOGRAPHY

ABSTRACT: This article, under the theoretical-methodological orientation of French Discourse Analysis (DA), proposes the study of constitution of the literary discourse produced by Carlos Drummond de Andrade. For this, we analyze clippings of discourses constructed by an epistolary scenography, in which the enunciator and the writer Mario de Andrade act, building a tension between the first instance of communication and the essence of meaning. The main objective of this article was to analyze how scenography legitimizes the establishment of literary discourse. In addition, we sought to identify the role of the language code and the paratopic condition of institution of this discourse. The results indicate that the epistolary scenography constitutes the literary discourse that ensures its condition of constituent discourse.

Keywords: Discourse Analysis (DA); Constituent discourses; Literary discourse; Epistolary scenography.

Envio: novembro/2019
Aceito para publicação: dezembro/2019

VERBUM – CADERNOS DE PÓS GRADUAÇÃO – 521