



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LEONARDO PAIVA FERNANDES

**RELAÇÃO PARODÍSTICA E DESLOCAMENTO NA ESCRITA DO
MODERNISMO BRASILEIRO**

**CAMPINAS,
2016**

LEONARDO PAIVA FERNANDES

**RELAÇÃO PARODÍSTICA E DESLOCAMENTO NA ESCRITA DO
MODERNISMO BRASILEIRO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Mestre em
Linguística.**

Orientadora: Profa. Dra. Suzy Maria Lagazzi

**Este exemplar corresponde à versão final da
Dissertação defendida pelo aluno Leonardo
Paiva Fernandes e orientada pela Profa. Dra.
Suzy Maria Lagazzi.**

**CAMPINAS,
2016**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

F391r Fernandes, Leonardo Paiva, 1989-
Relação parodística e deslocamento na escrita do modernismo brasileiro /
Leonardo Paiva Fernandes. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Suzy Maria Lagazzi.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Andrade, Oswald de, 1890-1954. Memórias sentimentais de João
Miramar - Paródias, imitações, etc. 2. Andrade, Mário de, 1893-1945.
Macunaíma - Paródias, imitações, etc. 3. Análise do discurso. 4. Figuras de
linguagem. 5. Literatura brasileira - História e crítica. 6. Modernismo (Literatura)
- Brasil. 7. Paródias brasileiras. I. Lagazzi, Suzy, 1960-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Parodic relationship and displacement in the brazilian modernism writing

Palavras-chave em inglês:

Andrade, Oswald de, 1890-1954. Memórias sentimentais de João Miramar - Parodies, imitations, etc.

Andrade, Mário de, 1893-1945. Macunaíma - Parodies, imitations, etc.

Discourse analysis

Figures of speech

Brazilian literature - History and criticism

Modernism (Literature) - Brazil

Brazilian parodies

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestre em Linguística

Banca examinadora:

Suzy Maria Lagazzi [Orientador]

Celso Francisco Maduro Coelho

José Horta Nunes

Data de defesa: 26-08-2016

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Suzy Maria Lagazzi

José Horta Nunes

Celso Francisco Maduro Coelho

Lauro José Siqueira Baldini

Carolina Padilha Fedatto

IEL/UNICAMP
2016

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os envolvidos para que essa dissertação pudesse vir a ser concluída:

Aos meus pais, Elaine e Luciano.

Ao Thales, para quem meu amor é maior.

À amiga Karine.

Às minhas tias Leni e Lúcia.

À minha orientadora Suzy Lagazzi.

Aos amigos Lauro e Tyara.

Aos professores José Horta Nunes, Lauro Baldini, Maria Fausta Pereira de Castro, Sheila Elias de Oliveira e Sírío Possenti.

Aos amigos de percurso: Aline, Bruno, Laise, Patricia e Valeria.

Aos professores da banca de defesa: Celso Francisco Maduro Coelho e José Horta Nunes.

Aos funcionários do CEDAE.

Às instituições Fundação Biblioteca Nacional e Biblioteca Brasileira.

A CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

Neste trabalho, temos como objetivo analisar o funcionamento discursivo das figuras imaginárias de língua e da relação parodística nas obras *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, dos escritores Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Em determinadas passagens, as obras tomam para si o discurso dito “passadista” (o discurso dos colonizadores e das academias, por exemplo) e instauram algo que escapa à ordem do repetível, trazendo à luz as marcas do processo histórico e político na materialidade da língua. A partir do viés discursivo, debruçamo-nos sobre uma materialidade que está perpassada pelo simbólico e constituída na relação do sujeito com a linguagem. O gesto de parodiar aponta para a contradição no jogo de forças que ocorre na memória, fazendo-nos interrogar o modo como se dão os efeitos materiais da paródia no modernismo brasileiro a partir de dois modos de escrita: a escrita de encaixe e de desligamento.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Figura Imaginária de Língua. Literatura Brasileira. Modernismo Brasileiro. Paródia.

ABSTRACT

In this dissertation, we analyze the discursive functioning of the imaginary figures of *langue* and the parodic relation in the literary works *Memórias sentimentais de João Miramar* and *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. In some places, that works take to itself the discourse called “passadista” (the colonizers and academics discourses) and establish something that escapes the order of repeatable, putting the historical and political marks in the materiality of *langue*. Based on the theoretical and the analytical framework of the Discourse Analysis, we discuss how parody shows us the tense and contradictory movement in the discursive memory. The effects of parody in the Brazilian modernism show us a double way of “writing”: *l'écriture à enchâssement* and *l'écriture à dé-liaison*.

Keywords: Discourse Analysis. Imaginary figure of *langue*. Brazilian Literature. Brazilian modernism. Parody.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 O MODERNISMO: OU SOBRE A NARRAÇÃO DE UM ACONTECIMENTO	9
2.1 O acontecimento se inscreve?.....	11
3 AS SENTIMENTAIS MEMÓRIAS FRAGMENTÁRIAS, A RAPSÓDIA DE UM HERÓI SEM NENHUM CARÁTER: MARIOSWALD EM CENA	23
3.1 Memórias sentimentais de João Miramar: ou a prosa fragmentária.....	25
3.2 Macunaíma, o herói sem nenhum caráter: ou o cantado na fala impura de nossa gente	34
3.3 O jogo da língua, o jogo com a língua.....	39
4 A RELAÇÃO PARODÍSTICA: OU UM LUGAR SE INSTAURA	49
4.1 O fora no dentro: a paródia enquanto um jogo de remissões	63
4.2 Além de uma questão intertextual?	68
4.3 Escrita de encaixe/escrita de desligamento: o modernismo e a “desarticulação da ordem da língua”	78
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, temos como objetivo analisar o funcionamento discursivo das figuras imaginárias de língua e da relação parodística nas obras *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*¹. Em determinadas passagens, as obras tomam para si o discurso dito “passadista”² (o discurso dos colonizadores e das academias, por exemplo) e instauram algo que escapa à ordem do repetível, trazendo à luz as marcas do processo histórico e político na materialidade da língua. A partir do viés discursivo, debruçamo-nos sobre uma materialidade que está perpassada pelo *simbólico* e constituída na *relação do sujeito com a linguagem* (LAGAZZI, 1998). O gesto de parodiar aponta para a *contradição* no jogo de forças que ocorre na memória, fazendo-nos interrogar o modo como se dão os efeitos materiais da paródia no modernismo brasileiro.

A partir da materialidade linguística, buscamos compreender como as obras de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade constroem e reconstróem os caminhos do discurso sobre a escrita moderna/modernista³. Os efeitos materiais da paródia nas obras *Memórias sentimentais* e *Macunaíma* nos colocam diante do *choque do acontecimento* (PÊCHEUX, 1999) designado como modernismo. Se na memória há um jogo de força que “visa manter a regularização preexistente com os implícitos que ela veicula” e um jogo de força que, ao contrário, “vem perturbar a rede dos ‘implícitos’” (PÊCHEUX, 1999, p. 53), a paródia linguística deve ser entendida como um lugar de visibilidade dos processos de identificação constituídos ideologicamente.

Ao nos perguntarmos como a paródia linguística possibilita compreender o funcionamento dos discursos sobre a escrita moderna/modernista nas obras supracitadas, pretendemos trabalhar sobre os efeitos produzidos pelas operações linguísticas para apreendermos o que pode/não pode ser dito no interior de um discurso

¹ Daqui em diante, *Memórias sentimentais* e *Macunaíma*.

² No “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, por exemplo, Oswald de Andrade (1924, p. 5) anunciava que o “contrapeso da originalidade nativa” serviria para “inutilizar a adesão acadêmica” da literatura brasileira produzida até aquele momento. Em uma carta endereçada a Raimundo Moraes, Mário de Andrade (2007, p. 233) dizia que em “Carta pras icamiabas” ele pretendeu devastar “a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*.” Esses enunciados são alguns dos recortes regulares encontrados na produção modernista brasileira. Voltaremos aos embates dos modernistas com o discurso “passadista” no primeiro capítulo desta dissertação.

³ O modernismo não se reduz ao nome de um e de outro autor. Devido ao arcabouço complexo que reúne os mais variados nomes em torno do modernismo brasileiro, escolhemos, a partir do princípio de autoria (FOUCAULT, 2009; ORLANDI, 2002), analisar as obras de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade devido às suas relações a respeito de nosso tema de estudo.

modernista. Se nosso *corpus* coloca em funcionamento a contradição produzida no interior do imaginário modernista sobre a escrita na literatura brasileira, podemos afirmar que, embora o discurso “passadista” seja recuperado, ele não retorna ao discurso de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade como um modelo a ser seguido, mas como um modelo parodiado.

Problematizamos essas questões a partir do quadro teórico e analítico da Análise do Discurso em uma relação produtiva com a crítica e a teoria literárias, de um lado, e com o materialismo histórico, de outro. Enfatizamos que não pretendemos produzir uma articulação dessas leituras: tomaremos os discursos do materialismo, da crítica e da teoria literárias para nos ancorar na problemática da linguagem, isto é, no estatuto discursivo da paródia linguística em um *corpus* literário.

Esta dissertação está dividida em três capítulos:

No primeiro capítulo, tomamos a noção de narratividade para explorar como os escritores do modernismo formularam enunciados acerca do “movimento”.

No segundo capítulo, apresentamos as obras de nosso *corpus* e fazemos uma discussão sobre as relações que ambas mantêm entre si. A partir disso, pensamos como o conceito de paródia pode ser compreendido enquanto um mecanismo que nos permite observar o jogo da língua movimentando a escrita modernista.

No terceiro capítulo, apresentamos as noções de figura imaginária de língua e de paródia linguística. Em nossa posição teórica, é fundamental destacar que a paródia não pode ser reduzida a um gênero ou a um tipo de discurso, pois está diretamente relacionada a processos mais abrangentes do que o texto. Se aqui tomamos a noção de texto como uma unidade de análise, o que nos interessa “são os pontos no texto onde aflora a discursividade em seu real contraditório”, é essa “manifestação material concreta do discurso [que] se oferece como um excelente observatório do funcionamento do simbólico.” (ORLANDI, 2005, p. 12). Além disso, a posição do sujeito e a sua relação com a língua são materializadas no movimento de parodiar uma figura imaginária de língua. Isso implica reconhecer a paródia não como uma estrutura do meio linguístico no qual a literatura se expressaria, mas como um observatório produtivo para compreendermos o funcionamento do imaginário de língua para os sujeitos.

2 O MODERNISMO: OU SOBRE A NARRAÇÃO DE UM ACONTECIMENTO

Neste capítulo, apresentamos uma série dispersa de enunciados formulados durante o modernismo. Essa série nos mostra como a contradição opera no interior do “movimento” artístico e como os discursos *sobre* o modernismo e *do* modernismo, quando enunciados pelos escritores que se designavam como modernos/modernistas, não podem ser desvinculados.

De antemão, afirmamos que o modernismo pode ser interpretado como um *discurso fundador* na história das artes brasileiras. Essa interpretação não é necessariamente própria aos autores que, na década de 1920, se autodesignavam “modernistas”, mas também é frequente no discurso de outros campos como a história e a crítica de arte. Poderíamos nos limitar a dois exemplos:

Nos dizeres do historiador brasileiro Nicolau Sevcenko, o vocábulo “moderno” apareceu como uma espécie de “palavra origem”, introduzindo

[...] um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum no futuro. O passado é, aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro. [...] Havia, porém, um âmbito no qual a questão da modernidade adquiria a sua máxima consistência simbólica e expressão cristalina. Esse âmbito era o das artes, particularmente a música e as artes cênicas, vindo depois as artes plásticas, poesia, literatura de ficção e ensaísmo. (SEVCENKO, 1992, p. 228-232).

De forma semelhante, o crítico literário Alfredo Bosi relaciona a modernidade à ruptura no nível estético, acarretando a produção de uma nova compreensão artística a partir da virada do primeiro pós-guerra:

A combinação de uma nova perspectiva histórica, o novo espaço-tempo da cidade grande de pós-guerra, com uma bateria de estímulos artísticos europeus, tornou possível, historicamente, a Semana de Arte Moderna de 1922. [...] O conhecimento do *vers libre* e os contatos com o Cubismo e o Futurismo ajudaram a criação de uma nova sensibilidade e a produção de obras de inegável ruptura estética. (BOSI, 2003, p. 210-211).

Embora os discursos sobre a modernidade e sobre o modernismo produzidos pelos campos da história e da crítica sejam constitutivos à descrição e à interpretação

“atual” do movimento⁴, distanciamo-nos do posicionamento que concebe o modernismo como algo que rompe com um passado já realizado. Primeiro, porque, do ponto de vista do materialismo histórico, a história não é sequência linear de fatos empiricamente dados, mas um conceito a ser construído⁵ (ALTHUSSER, 1980). Segundo, porque, do ponto de vista discursivo, a interpretação de um enunciado não se atém somente àquilo que se diz, mas às posições que formulam tal dizer. Em consequência, é a formação de uma série de discursos sobre a modernização das artes (e não o modernismo em si) que se torna passível de ser problematizada como um acontecimento, especialmente se partirmos de formulações de sujeitos que se consideram modernos/modernistas em uma conjuntura determinada.

A partir da noção de *narrativa*, percebemos como os sujeitos textualizam “uma leitura do passado que é passível de perdas, equívocos e revisões.” (FEDATTO, 2011, p. 37). Nesse sentido, do ponto de vista discursivo, narrar pode ser considerado

como sendo uma *forma linguageira* de lidar com o tempo e como uma *tomada de posição* frente aos acontecimentos históricos. a narração é, portanto, do nível da formulação dos sentidos. [...] narrar é se inscrever na linguagem e se submeter à sua materialidade; narrar é expor uma interpretação em meio a outras e se comprometer com uma *versão* da história. (FEDATTO, 2011, p. 37, grifo da autora).

Ao tomarmos aporte nos dizeres de Carolina Fedatto sobre o *gesto de narrar* um acontecimento, discutimos como a relação da história e do discurso nos permite compreender a construção de um dispositivo de leitura do modernismo “que leve em conta tanto o real da língua quanto o real da história.” (FEDATTO, 2011, p. 37). Essa discussão se materializa em alguns enunciados de *Memórias sentimentais* e de *Macunaíma* a partir da análise que propomos sobre a escrita moderna/modernista se levamos em consideração a escrita de encaixe e de desligamento proposta por Pêcheux (1981).

⁴ Lembremos, por exemplo, o testemunho de Marília de Andrade (2011, p. 43): “Um dia resolvi tirar a prova [de que Oswald de Andrade foi um grande poeta]. No segundo ano do curso colegial-clássico, do Colégio Mackenzie, segui timidamente para meu professor de literatura brasileira, ao fim da aula, e lhe disse que meu pai havia sido um dos expoentes do Movimento Modernista. Ele perguntou meu sobrenome. ‘Oswald de Andrade’ respondi, orgulhosa. Ao que ele revidou: ‘Ah, então você é a filha do Mário?’”. Nessa orientação, podemos apontar que o amplo reconhecimento atual de Oswald de Andrade como um “porta-voz” do movimento não foi um fato independente de um percurso histórico e de uma rede de memória do que foi construído discursivamente como o movimento modernista.

⁵ Ao tomarmos a posição filosófica materialista, fundamentamo-nos na premissa de que o tempo histórico, como todo conceito (vide, por exemplo, o acontecimento), jamais é dado imediatamente, jamais é *legível* na realidade visível: o tempo histórico, “como todo conceito, deve ser *produzido, construído*” (ALTHUSSER, 1980, p. 41, grifo do autor).

2.1 O acontecimento se inscreve?

Na noite do dia 13 de fevereiro de 1922, Graça Aranha inaugurava oficialmente a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. Em sua conferência, o escritor exaltava as artes expostas ao público, artes que revoltariam os retardatários “movidos pelas forças do Passado.” (ARANHA, 1925, p. 11). Graça Aranha profetizava que a Semana de Arte Moderna datou o “commovente nascimento da arte no Brasil”:

Da libertação do nosso espirito, sahirá a arte victoriosa. E os primeiros annuncios da nossa esperanza são os que offerecemos aqui á vossa curiosidade. São estas pinturas extravagantes, estas esculturas absurdas, esta musica alucinada, esta poesia aerea e desarticulada. Maravilhosa aurora! Deve-se acentuar que, excepto na poesia, o que se fez antes disto na pintura e na musica é inexistente. São pequenas e timidas manifestações de um temperamento artistico apavorado pela dominação da natureza, ou são transplantações para o nosso mundo dynamico de melodias mofinas e languidas, marcadas pelo metro academico de outras gentes.
O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. E' o proprio commovente nascimento da arte no Brasil, e como não temos felizmente a perfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promette uma admiravel “florada” artistica. E, libertos de todas as restrições, realizaremos na arte o Universo. (ARANHA, 1925, p. 21-22, grifo nosso).

Na noite de 15 de fevereiro, Menotti Del Picchia abriu o segundo dia do evento. Ao atribuir a si e aos outros artistas da Semana uma “estética de reação”, uma “estética guerreira” contra o passadismo, o escritor afirmava: “O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, acceitamol-o porque era um cartel de desafio. Na geleira de marmore de Carrara do parnagianismo dominante, a ponta aggressiva dessa prôa verbal estilhaçava como um aríete. *Não somos, nem nunca fomos, ‘futuristas’.*” (DEL PICCHIA, 1922, p. 2, grifo nosso).

Para Menotti Del Picchia, a “Arte Moderna” deveria reagir a temas como a “mulher ‘leit-motif’ das jeremiadas lyricas [a *mulher fatal*]” e os “truculentos deuses de Homero” — referências tanto ao romantismo quanto ao parnasianismo do século XIX, cujos traços estéticos, segundo o autor, persistiam na produção literária brasileira: “Quando o recheio das empadinhas poeticas, que são os sonetos, não era um rabo de saia, lá vinham, fatalmente, *guizados com acepipes verbaes parnasianianos*, os truculentos deuses de Homero. ELLA ou Jupiter. A poesia cifrava-se nesse dilemma: Elvira ou o Olympo.” (DEL PICCHIA, 1922, p. 2, grifo nosso).

No tocante às questões formais trabalhadas até então pelos escritores, o autor afirmava que a “Arte Moderna” deveria “*libertar a poesia do presidio canoro das formulas academicas, dar elasticidade e amplitude aos processos technicos*, para que a ideia se transubstancie, *synthetica* e livre na carne fresca do Verbo, sem deital-a, antes, no leito de Porcusto⁶ [sic] dos tratados de versificação.” (DEL PICCHIA, 1922, p. 2, grifo nosso).

Rejeitando o modo de escrever “postiço”, “melloso”, “artificial”, “arrevezado” e “precioso” do passado, Menotti Del Picchia anunciou: “queremos escrever com sangue — que é humanidade; com eletricidade — que é movimento, expressão *dynamic* do seculo; violencia — que é energia bandeirante. Assim nascerá uma *arte genuinamente brasileira*, filha do céu e da terra, do Homem e do *mysterio*.” (DEL PICCHIA, 1922, p. 2, grifo nosso).

Cinco anos antes, no dia 12 de dezembro de 1917, Anita Malfatti iniciava a “Exposição de Pintura Moderna” no salão da Rua Líbero Badaró, nº 111. Segundo Mário de Andrade (1924), a exposição foi um “escandalo publico” de “fecunda importancia” para os que buscavam *modernizar* as artes da época. Dentre as críticas que surgiram, uma ficou “inesquecivel pela influencia que teve sobre o espirito da artista. Assigna a descompostura um nome feito: Monteiro Lobato. ‘Paranoia ou Mistificação’, chamava-se a tolice [...]. Era a primeira vez que eu sofria a injustiça provida da ignorancia organizada em sistema de valorização.” (ANDRADE, M. 1924, p. 114).

O artigo ao qual Mário de Andrade se referia foi publicado no dia 20 do mês de dezembro de 1917. A polêmica criada por Monteiro Lobato foi tida por muitos como o estopim⁷ para a organização dos artistas em torno da Semana de Arte Moderna.

Em “Artes e artistas: a propósito da exposição Malfatti”, artigo que ficaria conhecido sob o título “Paranoia ou mistificação?”, Monteiro Lobato escreveu condenando não o “talento vigoroso” e “fora do comum” de Anita Malfatti, mas sim suas “accentuadíssimas tendencias para uma attitude esthetica forçada no sentido das extravagancias de Picasso e companhia.” (LOBATO, 1917, s/p). Segundo o autor, tal atitude estética forçada era simplesmente um produto do cansaço e do sadismo de todos

⁶ Referência ao mito grego “O leito de Procusto”. Procusto era um bandido que tinha uma cama de ferro para a qual convidava todos os viajantes a se deitarem. Se os hóspedes fossem altos, ele amputava o excesso de comprimento para ajustá-los à cama. Se os hóspedes fossem baixos, eles eram esticados até atingirem o comprimento suficiente. As vítimas nunca se ajustavam exatamente ao tamanho da cama porque Procusto, secretamente, tinha duas camas de tamanhos diferentes. O mito é citado por Menotti Del Picchia para criticar as tentativas de imposição aos padrões métricos e estróficos dos poemas.

⁷ Sobre esse ponto, cf., por exemplo, os trabalhos de Mário de Andrade (1924), Mário da Silva Brito (1997) e Aracy Amaral (1998).

os períodos de decadência, que se dão como novos precursores de uma arte a vir: “Embora elles se dêem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratologica: nasceu com a paranoia e com a mystificação.” (LOBATO, 1917, s/p). Anita Malfatti, seduzida “pelas theorias do que ella chama *arte moderna*, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova especie de caricatura” (LOBATO, 1917, s/p, grifo nosso). Nas palavras de Monteiro Lobato, o futurismo, o cubismo, o impressionismo e todas as vanguardas não passavam de outros tantos ramos da arte caricatural:

E’ a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da côr, caricatura da fôrma — caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma idéa comica, mas sim *desnortear, aparvalhar o espectador*. A physionomia de quem sae de uma dessas exposições é das mais sugestivas. Nenhuma impressão de prazer, ou de belleza denunciam as caras; em todas, porém, se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si proprio e dos outros, incapaz de raciocinar, e muito desconfiado de que o mystificam habilmente. Outros, certos criticos sobretudo, aproveitam a vasa para “épater les bourgeois” [chocar a burguesia]. Theorisam aquillo com grande dispendio de palavrorio technico, descobrem nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independencia de interpretação do artista e concluem que o publico é uma cavalgada e elles, os entendidos, um pugilo genial de iniciados da Esthetica Occulta. No fundo riem-se uns dos outros, o artista do critico, o critico do pintor e o público de ambos.
Arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação. (LOBATO, 1917, s/p, grifo nosso).

Avancemos para 1924, ano de publicação do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. Se o “trabalho da geração futurista⁸ foi cyclopico” e acertou “o relógio imperio da literatura nacional”, o advento da Poesia Pau Brasil colocava ao escritor brasileiro a problemática do “ser regional e puro em sua época” (ANDRADE, O. 1924, p. 5). Os escritores deveriam reagir “contra todas as indigestões de sabedoria” para apresentar

⁸ Nas palavras de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, ao batizar o grupo de “futuristas”, produziu um mal-entendido difícil de ser desfeito: “O mal de tudo isso foi o batismo do grupo. Futurismo! Eu chamara a atenção de Oswaldo sobre isso. Elle insistira na palavra. Oswaldo impunha-lhe, *não uma significação estreita de escola, mas a mais larga de renovação universal, em que se poderiam reunir as tendencias mais dispares*. Comuniquei-lhe que recusaria o titulo [de ‘meu poeta futurista’ dado por Oswald de Andrade a Mário de Andrade na crítica elogiosa a *Pauliceia desvairada*]. E o fiz.” (ANDRADE, M. 1924, p. 115, grifo nosso). Bosi produz outra interpretação do trecho do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. Segundo o crítico, as máquinas tinham se transformado no “último *topos* da poesia futurista onde valiam como metáforas da Potência” (BOSI, 2003, p. 219-220). Para o crítico, Oswald de Andrade explicitaria a relação com os futuristas italianos no trecho “O trabalho da geração futurista foi cyclopico. Acertar o relógio imperio da literatura nacional.” (ANDRADE, O. 1924, p. 5). O par *futuristas/modernistas* coloca em xeque o fato de as palavras não trazerem *em si mesmas* a essência de seu sentido, mostrando que elas “*podem mudar de sentido segundo as posições determinadas por aquelas que as empregam*” (HAROCHE; HENRY; PÊCHEUX, 2007, p.18, grifo dos autores).

nessa “primeira construção brasileira”⁹ da poesia “o melhor de nossa tradição lyrica”, “*o melhor de nossa demonstração moderna*.” (ANDRADE, O. 1924, p. 5, grifo nosso). Nas palavras de Oswald de Andrade, os artistas precisavam ser

Apenas brasileiros de nossa época. O necessario de chimica, de mecanica, de economia e de balistica. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Praticos. Experimentaes. Poetas. Sem reminiscencia heresia¹⁰. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etymologica. Sem antologia. (ANDRADE, O. 1924, p. 5).

Ainda em 1924, em uma de suas “Chronicas de Malazarte”, Mário de Andrade produziu comentários a respeito do *movimento de modernização das artes no Brasil*, atribuindo aos paulistas o seu início:

Este *movimento modernizante de arte* que se vem delineando cada vez mais nitido e rico, teve em São Paulo o seu inicio. Quem primeiro trouxe uma sistematizada manifestação de arte moderna para o Brasil foi Anita Malfatti. Em 1915... Não. Parece-me que antes. Ou depois... Não me lembro mais da data em que ella abriu a exposição dos seus trabalhos na rua Libero Badaró. [...] *O real movimento de modernização*, [...] *de actualização das artes brasileiras* partiu do caso de se encontrarem um dia em São Paulo 7 ou 8 artistas paranoicos e mistificadores. Em meados de 1921, Oswaldo escreveu o seu artigo sobre Pauliceia, intitulado “O meu poeta futurista”. E’ o maior escandalo literário a que até agora assistiu. O espanto causado pelo poema reproduzido no artigo foi impagavel. Mas, apesar de espantados, divertidos. (ANDRADE, M. 1924, p. 114-115, grifo nosso).

Em uma “conversa com Malazarte” sobre a Semana de Arte Moderna, notamos como Mário de Andrade se dirigiu de maneira crítica ao evento e aos seus organizadores. Malazarte, personagem da crônica, diz: “— A Semana de Arte Moderna foi um triunfo!”. O narrador da crônica, indignado, replica:

— Ainda repetes isso, Malazarte! Maluquice, imprevidencia é que foi. Disparatada, sem norma, contraproducente. Confusão e e [sic] caos em que orientações quasi opostas, em vez de convizinharem, libertas umas das outras, se confundiam numa barafunda sem juizo. Desorganizada, prematura. Irritante. Ninguem se entendia. Cada qual pregava uma coisa. Uns pediam liberdade absoluta. Outros não a queriam mais Catilinas¹¹. [...] A Semana

⁹ Oswald de Andrade apresenta sete “leis” da chamada “primeira construção brasileira” da poesia contra as “indigestões de sabedoria” em voga: a) a “synthese”; b) o “acabamento de carroceria” [o acabamento técnico]; c) a “invenção”; d) a “surpresa”; e) uma “nova perspectiva”; e f) uma “nova escala”.

¹⁰ Na edição reproduzida por Gilberto Mendonça Teles a partir da *Revista do Livro* (nº 16), há uma leve alteração nesse trecho: “Sem reminiscências livrescas.” (ANDRADE, 1959 apud TELES, 1982, p. 331).

¹¹ “Até quando, ó Catilina, abusarás da nossa paciência?” (CÍCERO, 1990). Com essa sentença Cícero iniciava a série de quatro discursos que ficariam conhecidas como *Catilinárias*. Pronunciadas no Senado Romano em 63 a.C., Cícero endereçava seus discursos contra o senador Lucius Sergius Catilina, acusado de planejar um golpe para derrubar a República romana e tomar o poder.

de Arte Moderna não representa nenhum triunfo, como também não quer dizer nenhuma derrota. Foi uma demonstração que não foi. Realizou-se. Cada um seguiu para seu lado, depois. Precipitada. Divertida. Inútil. *A fantasia dos acasos fez dela uma data que, creio, não poderá mais ser esquecida na história das artes nacionais.* Eis a famosa Semana. A culpa não cabe a ninguém. A culpa é do idealismo brasileiro que mais uma vez manifestou a sua falta de espirito pratico. Maior defeito da alma nacional. (ANDRADE, M. 1924, p. 115, grifo nosso).

Questionado quanto à sua sanidade por parte de Malazarte ao pronunciar tais ultrajes, Mário de Andrade finaliza: “— Malazarte, não me amole! Não sei o o [sic] que tenho hoje. Ando macambúcio, brasileiro. Não repudío a Semana de Arte Moderna... Mas quis dizer umas sinceridades. E disse. Pano para as mangas dos araras.” (ANDRADE, M. 1924, p. 115).

No dia 11 de dezembro de 1925, o jornal carioca *A noite* anunciou a contratação de “seis escriptores futuristas¹² para escreverem durante um mez” a coluna “O mez modernista¹³”. O espaço dedicado aos escritores pretendia esclarecer aos leigos o que, de fato, era o futurismo. O anúncio publicado pelo jornal assim se apresentava:

Futurismo!... futuristas! Que vem a ser isto, que vem a ser aquillo?
 Não sabemos e acreditamos que os leitores também não saibam.
 Para nós, os leigos, o futurismo é tudo quanto é extravagante e futurista todo indivíduo que, escrevendo, pintando, esculpindo e compondo pratica a extravagancia.
 Mas para o Sr. Graça Aranha o futurismo não é isso. E’ o dynamismo artistico, a remodelação do espirito, o saneamento do gosto, etc. etc.
 A verdade é que o futurismo está agitando as cabeças. Na Europa, está elle a invadir tudo, os jornaes, as revistas, os salões *chics*. Dizem que já empolgou até a architettura e que está caminhando para invadir as cozinhas. Já ha edificios futuristas em Paris, já ha molhos futuristas nos restaurantes parisienses.
 Avança. Empolga.
 A falar a verdade de futurismo não entendemos nada. Não o comprehendemos nem em verso, nem em prosa, nem em musica ou pintura e, muito menos entenderíamos, no prato, transformado em quitute.
 Mas isso não tem importancia. Não é o nosso gosto que deve predominar. Num jornal como A NOITE o que predomina é o gosto publico, ou melhor, a sensação.
 A verdade é que o futurismo é hoje um caso chocantemente sensacional. Uns proclamam-no, aplaudem-no, veneram-no, outros o agridem, o repudiam, o guerreiam e o arrasam. Outros ainda acham-lhe uma infinita graça...
 E é justamente esse choque de opiniões diversas, de sabores diversos, de attitudes diversas, que torna a coisa interessante.
 E foi para sacudir, para agitar, para estender uma corrente electrica sobre a escola artistica, que A NOITE se lembrou de crear o “mez modernista”.

¹² Os seis escritores citados eram Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Martins de Almeida, Mário de Andrade e Prudente de Moraes Netto.

¹³ Inicialmente, a coluna se chamaria “O mez futurista”. Devido a críticas de Mário de Andrade, o jornal fez a mudança para “O mez modernista” — não sem antes dar o tom de brincadeira ao nomear o anúncio do dia 11 com o título “O mez modernista que ia ser futurista”.

Durante um mez, publicaremos diariamente nas nossas columnas produções literarias dos mais conhecidos *filiados á “escola”*.

Fizemos a escolha de seis, que virão preencher os dias da semana.

Escolhemos dois escriptores do movimento paulista, dois de Minas e dois do Rio.

[...]

E’ o que se póde chamar a fina flor do modernismo literario.

Não pretendiamos dar ao “mez modernista” o qualificativo de “modernista”. Qualificamol-o de “futurista”.

E o que é engraçado, no caso, é que os futuristas se chocaram e repeliram o qualificativo.

Não, não somos futuristas, afirmou-nos o papa delles, o Sr. Mario de Andrade, em S. Paulo. O “futurismo”, disse-nos o autor da Escrava que não é Isaura, é uma tola escola italiana que já desapareceu. O que ha no Brasil, o que elle e os seus companheiros fazem, é modernismo, puro modernismo, isto é, guerra ao passadismo.

Ficamos sem entender, mas modificamos a denominação do “mez”. Será [“]mez modernista” em vez de “futurista”.

E, a começar da proxima segunda-feira, os leitores terão diariamente (só por um mez) produções futuristas nas columnas de A NOITE.

Que sorte terá o “mez”? Causará successo? Não sabemos.

O que sabemos é que muita gente vae zangar-se, muita gente vae aplaudir, muita gente vae rebentar em gargalhadas.

O futurismo vive nesse triangulo: os que o guerreiam, os que o applaudem, os que delle se riem. *E a graça é que os futuristas gostam mais dos primeiros – dos que os guerreiam. Dizem que o grande successo da escola está na damnção dos passadistas.* (A NOITE, 1925a, p. 1, grifo nosso).

Coube a Mário de Andrade iniciar a coluna e definir ao jornal “a escola que chefia”: “Nem elle, nem os seus companheiros são futuristas”, escreveu o jornalista que entrevistou Mário de Andrade. “*Modernistas, modernistas. Com a taboleta de futurista não escreverá [sobre a situação das artes no Brasil]*” (A NOITE, 1925b, p. 1, grifo nosso). Quando questionado sobre como andava a situação do Modernismo no Brasil, o autor respondeu: “mais que boa. Assim uma especie do plenamente grão 9 das escolas. Não dou muito tempo terá distinção.” (A NOITE, 1925b, p. 1). O jornalista confessou ao autor que lhe custava um pouco entender “essa terminologia fut... Perdão, modernista.” Mário de Andrade então deu a seguinte resposta: “Qualquer tentativa em que a gente se mette é uma especie de exame, exame da força de quem faz e da fecundidade do que faz. Ora, *de todas as tentativas de modernisação artística do mundo, talvez a que achou melhor solução para si mesma foi a brasileira.*” (A NOITE, 1925b, p. 1, grifo nosso).

Em um salto, nós nos afastamos da Pauliceia e do ano de 1925. A revista *Verde*, do grupo de Cataguazes, começou a ser editada em setembro de 1927. No primeiro número, deparamo-nos com “A cidade e alguns poetas”, artigo escrito por Henrique de Resende. Segundo o autor, o modernismo foi uma “reação brasileira” que “nasceu de um remorso”: o “remorso de havermos imitado, copiado e decalcado sem

precisão, durante tantos annos, quando devêramos ser *o modelo novo de uma literatura nova*. De entre os muitos bens que nos trouxe o modernismo, sobresáe, é certo, a *liberdade com que sonhávamos*.” (RESENDE, 1927, p. 10, grifo nosso). Dessa liberdade surgiu o abandono de

tudo que pudesse subjugar-nos o espirito, — como são os canones de toda espécie.

E com a liberdade veio o amor e todas as coisas belas.

E tudo que é nosso irrompeu no ritmo novo de uma geração nova.

Já não pensamos em Bruges-la-Morte¹⁴ com os seus carrilhões e os seus canaes.

Já não sonhamos Veneza com as suas gondolas e os seus passadiços. Já não cobiçamos a nudez de Salomé. E nem tampouco — oh Deus misericordioso! — já não nos embebeda o macetismo luar de Verona.

Hoje contamos o que é nosso com palavras nossas. O verde das nossas mattas e o mysterio das nossas selvas. O esplendor dos nossos campos e a força bruta das nossas aguas. A fartura das nossas lavouras e o ouro dos nossos garimpos. O brilho metálico das nossas montanhas e o trabalho das nossas fabricas rangendo.

Os modernistas vivem, não ha duvida, numa desordem ensurdecadora.

Mas não importa.

O que importa é o triumpho da reação, que se faz patente em todos os recantos do paiz. (RESENDE, 1927, p. 10, grifo nosso).

No segundo número da *Verde*, Ribeiro Couto afirmou que, até aquele momento, somente o escritor Aníbal Machado havia dito algo tão sábio a respeito do movimento vanguardista brasileiro: “por enquanto, não sabemos ainda o que queremos — sabemos tão só o que não queremos.” (COUTO, 1927, p. 15). Para Ribeiro Couto, apesar dos ensaios, das polêmicas, dos livros, “ainda não se definiram de modo inilludível as grandes linhas de um systema. Nem nunca se definirão talvez. A liberdade de meio expressivo e a definição da terra são duas características, ou talvez duas preocupações, porém não podem constituir uma esthetica.” (COUTO, 1927, p. 15). Em que consistiria, segundo o autor, a modernidade? Ante essa pergunta, “a confusão mais salubre se estabeleceu.” De acordo com Ribeiro Couto, essa é uma pergunta que não necessita ser respondida:

basta que saibamos todos o que não queremos. O sr. Annibal Machado, por exemplo, é dos que sabem. Mas nem todos sabemos...

Ao fim de sete ou oito annos de *reacção combativa*, estamos na situação do soldado em guerra; vai marchando porque o comando geral (força invisivel) manda marchar.

¹⁴ Novela publicada por Georges Rodenbach em 1892. Essa importante obra Simbolista foi o primeiro trabalho de ficção ilustrado com fotografias. Para mais detalhes, cf. o artigo “Incarnating the World Within”, de James Gardner. *The Wall Street Journal*, 2011. Disponível em: <<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970203413304577084323948644182>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

Para onde? Insisto: não tem importância conhecer.
 Façamos a campanha. E' delicioso caminhar. Escrevamos os nossos livros.
 (COUTO, 1927, p. 15, grifo nosso).

Ainda em 1927, o editorial da revista *Festa*¹⁵ exemplificava, de forma lúdica, a tomada de posição moderna dos brasileiros:

Nós temos a compreensão nítida deste momento,
 Deste momento no mundo
 E deste momento no Brasil (SILVEIRA, 1927, p. 1).

Em 1928, no número um da “primeira dentição” da *Revista de Antropofagia*, Antônio de Alcântara Machado fez uma espécie de “pequeno balanço” da “experiência moderna”. Para o autor,

Nós eramos xifópagos. Quási chegamos a ser deródimos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos á perfeição. [...] *[A] experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordeal mastigação.* Aqui se processará a mortandade (êsse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo. (MACHADO, 1928, p. 1, grifo nosso).

A partir dos fios que viemos estendendo desde a conferência de Graça Aranha, poderíamos tecer uma imensa rede e reunir incansavelmente um número considerável de documentos disponíveis para serem lidos e comentados — em uma busca incessante para tentarmos responder o que, afinal de contas, foi o modernismo brasileiro. Os excertos acima recortados nos dão um brevíssimo panorama de como os *modernistas* abordaram o dizer sobre *o que é ser modernista*, narrando o *modernismo* enquanto um *discurso fundador* na história das artes brasileiras. Segundo Eni Orlandi, o discurso fundador instaura uma nova ordem de sentidos, podendo ser caracterizado como um movimento que cria uma nova tradição e institui um novo trajeto na memória discursiva. Assim, podemos dizer que “o sentido anterior é desautorizado. Instala-se outra ‘tradição’ de sentidos que produz os outros sentidos nesse lugar. Instala-se uma nova ‘filiação’”. Esse dizer irrompe no processo significativo de tal modo que pelo seu próprio surgir produz sua ‘memória’.” (ORLANDI, 1993, p. 13).

¹⁵ Mesmo sendo acusada de excessivo “simbolismo” ou “passadismo” pela crítica literária brasileira, a revista *Festa* traz em seus enunciados uma tomada de posição “moderna” e “nacionalista” frente aos acontecimentos históricos no cenário mundial, à industrialização do país e à modernização das cidades.

Frente a essa reunião de excertos, afirmamos que o acontecimento histórico *modernismo* não pode ser reduzido a apenas um evento, uma polêmica, um autor, um manifesto, uma obra de destaque¹⁶. O percurso que trilhamos até o momento materializa uma pequena constelação de discursos variados, mas que, no entanto, convergem para colocar em pauta: a) o nascimento da arte no Brasil; b) a estética de reação, de combate ao passado; c) o “ser brasileiro” no início do século XX; d) o embate da designação futuristas/modernistas; e) a liberdade de produzir a nossa literatura sem nos fixarmos em modelos a serem imitados; e f) o momento de reflexão sobre o que havia sido o modernismo. Ao apresentarmos esse recorte, não queremos que o *efeito de convergência* totalize exclusivamente nessa direção os discursos que ora e outra emergiram durante o período estudado. Esse efeito de convergência também não homogeneiza os discursos sobre o modernismo brasileiro, mesmo no interior do próprio “movimento”, como veremos a seguir.

Para que possamos delinear o gesto de leitura que passa a ser construído a partir deste momento, foquemos em três dos seis pontos enumerados no parágrafo anterior.

A condição essencial da produção e da interpretação de um enunciado “reside de fato na existência de um corpo sócio-histórico de traços discursivos que constitui o espaço de memória da sequência [discursiva]” (PÊCHEUX, 2011b, p. 145). Sendo assim, o *discurso* só se torna passível de ser *produzido* e de ser *lido* a partir do efeito do interdiscurso na materialidade discursiva. Se o interdiscurso caracteriza o “corpo de traços como materialidade discursiva, exterior e anterior à existência de uma sequência dada, na medida em que esta materialidade intervém para constituir tal sequência” (PÊCHEUX, 2011b, p. 145-146), a materialidade discursiva nos permite problematizar os discursos dos modernistas sobre o “nascimento da arte no Brasil”, a “estética de reação, de combate ao passado” e a questão do “ser brasileiro no início do século XX”. Retomemos cinco recortes¹⁷ dos trechos supramencionados para observarmos como os discursos funcionam ao serem contrastados:

¹⁶ Neste trabalho, não tomamos partido pelos discursos que instituem à Semana de Arte Moderna o “nascimento” do modernismo brasileiro.

¹⁷ Orlandi compreende o *recorte* como uma unidade discursiva. Para a autora, uma unidade discursiva são “fragmentos correlacionados de linguagem e situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva” (ORLANDI, 1984, p. 14).

(1) O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte *que não existe*. E' o *proprio commovente nascimento da arte no Brasil* [...]. (ARANHA, 1925, p. 21-22, grifo nosso).

(2) Queremos escrever com sangue — *que é humanidade*; com eletricidade — *que é movimento, expressão dinamica do seculo*; violência — *que é energia bandeirante*. Assim nascerá uma *arte genuinamente brasileira* [...]. (DEL PICCHIA, 1922, p. 2, grifo nosso).

(3) De como se vê, *a reação brasileira nasceu de um remorso*; — o remorso de *havermos imitado, copiado e decalcado sem precisão*, durante tantos annos, quando deveramos ser *o modelo novo de uma literatura nova*. De entre os muitos bens que nos trouxe o modernismo, sobresáe, é certo, *a liberdade com que sonhávamos*. (RESENDE, 1927, p. 10, grifo nosso).

Se o “*sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição [...], não existe ‘em si mesmo’ (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante)” (PÊCHEUX, 1995, p. 160, grifo do autor), ele é determinado pelas posições ideológicas que estão “em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, *reproduzidas*).” (PÊCHEUX, 1995, p. 160, grifo nosso). De acordo com a perspectiva discursiva, as palavras não trazem, *em si mesmas*, a essência de seu sentido: elas “*podem mudar de sentido segundo as posições determinadas por aqueles que as empregam*” (HAROCHE; HENRY; PÊCHEUX, 2007, p. 18, grifo dos autores). Assim, devemos levar em consideração que “não há, de início, uma estrutura sêmica do objeto, e em seguida aplicações variadas dessa estrutura nesta ou naquela situação” (PÊCHEUX, 2011c, p. 158). A produção discursiva de um objeto circula “entre diferentes regiões discursivas, das quais nenhuma pode ser considerada originária” (PÊCHEUX, 2011c, p. 158).

No caso do “nascimento da arte no Brasil”, as posições dos escritores brasileiros reconhecidos como modernistas sustentam que:

1) não havia arte no Brasil *até* o modernismo (em especial, até a reunião dos artistas em torno da Semana de Arte Moderna);

2) a *arte genuinamente brasileira* (no caso desse enunciado, a literatura) só alcançará o patamar de arte “moderna” e “brasileira” se o escritor: a) escrever “com sangue”, construção determinada pela relativa “que é humanidade”; b) escrever “com eletricidade”, construção determinada pela relativa “que é movimento, expressão dinamica do seculo”; e c) escrever “com violência”, construção determinada pela relativa “que é energia bandeirante”. Nessa posição, observamos que os dois primeiros elementos trazem as *marcas do universal*, de uma arte que, para ser designada como

“moderna”, precisa trazer em sua escrita a “humanidade” e as “revoluções” da virada do século XIX para o século XX. O terceiro elemento traz a *marca do particular* para a escrita nacional, fazendo com que o “produto moderno brasileiro” se diferencie de todo o resto por trazer a marca da violência bandeirante como fator determinante de uma *arte genuinamente brasileira*;

3) dos muitos “bens” trazidos pelo modernismo, a “liberdade” frente ao modelo “imitado, copiado e decalcado sem precisão” marca a “reação brasileira” na criação de um “modelo novo de uma literatura nova”. A posição que mobiliza essa formulação também pode ser encontrada sobre a forma “Hoje contamos o que é nosso com palavras nossas” no seguinte recorte:

(4) *Hoje contamos o que é nosso com palavras nossas. O verde das nossas mattas e o mysterio das nossas selvas. O esplendor dos nossos campos e a força bruta das nossas aguas. A fartura das nossas lavouras e o ouro dos nossos garimpos. O brilho metálico das nossas montanhas e o trabalho das nossas fabricas rangendo.* (RESENDE, 1927, p. 10, grifo nosso).

A construção “Hoje contamos o que é nosso com palavras nossas” sustenta os lugares que os sintagmas com valores adjetivais ocupam nos enunciados. Nessa posição, não se fala de qualquer *verde* ou de qualquer *mysterio*, mas sim do *verde das nossas mattas* e do *mysterio das nossas selvas*¹⁸. Ao questionarmos o “nosso” (nacional?) e que palavras “nossas” (português do Brasil?) são retomadas por essa posição, apoiamo-nos nas análises de José Horta Nunes sobre o modernismo. Segundo o autor, os discursos sobre o Brasil no modernismo “orientam as tomadas de posição a partir das quais se estabelecem as identidades nacionais, com a conjunção de certos espaços discursivos e a disjunção de outros.” (NUNES, 1993, p. 43). Nesse sentido, o modo de se dizer o “nós” (brasileiros) no discurso sustenta as posições enunciativas que falam “quem somos, quem fomos, como nos caracterizamos” ante as formações discursivas colocadas em jogo quando se fala sobre o brasileiro (NUNES, 1993).

Se para outra posição a (5) “liberdade de meio expressivo e a definição da terra são duas características, ou talvez duas preocupações, [que] não podem constituir uma esthetica” (COUTO, 1927, p. 15), vamos, aos poucos, opacizando os discursos sobre o modernismo, pois, se há uma regularidade que pode ser reunida em torno da

¹⁸ Nesse mesmo recorte, temos: *O esplendor dos nossos campos/a força bruta das nossas aguas; A fartura das nossas lavouras/o ouro dos nossos garimpos; O brilho metálico das nossas montanhas/o trabalho das nossas fabricas rangendo.*

afirmativa de que o modernismo é caracterizado pelo “novo” e pelo “nosso”, como os contra-discursos dão outro estatuto discursivo para tal regularidade¹⁹?

Por ora, deixemos de lado os trechos entrecortados, os múltiplos discursos sobre o modernismo: embora saibamos que nesse arquivo²⁰ ainda existam outras datas, outros eventos, outras revistas, outras obras, outros documentos emaranhados nessa trama, contentemo-nos com esse pequeno recorte. Questionemos o que se torna evidente a partir dos discursos aqui contrastados: o funcionamento dos discursos sobre a escrita moderna/modernista no acontecimento histórico artístico-literário brasileiro.

A partir da materialidade discursiva, compreendemos como as obras de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade constroem e reconstroem os caminhos do discurso *sobre* e do discurso *da* escrita moderna/modernista. Podemos afirmar que na produção de tal escrita, essa (re)construção discursiva afeta o funcionamento da paródia linguística a partir de figuras imaginárias de língua que sustentam a relação posta pela posição dos autores.

Sendo assim, para apreendermos a construção discursiva das *figuras imaginárias de língua* e para compreendermos a *paródia* como um lugar onde as figuras operam a escrita de *Memórias sentimentais* e de *Macunaíma*, faremos uma apresentação das obras com a finalidade de colocar em foco o funcionamento da língua e suas marcas na escrita moderna/modernista.

¹⁹ Como o sintagma [A/O X das(os) nossas(os) Y] foi materializado (se é que ele foi materializado) na formulação desses contra-discursos?

²⁰ Segundo Pêcheux, o *arquivo* é constituído pelas polêmicas formas de ler, não sendo nem transparente nem uma “vidraça empoeirada através da qual se incita a espreitar ‘as próprias coisas’.” (PÊCHEUX, 2010, p. 58). Na Análise do Discurso, “não é possível partir de ‘fatos’ transparente ao olhar, na medida em que o gesto de leitura (*a interpretação enquanto tomada de posição*) é parte constitutiva do trabalho do analista frente ao processo de construção do arquivo.” (RIBEIRO, T. 2016, p. 26, grifo do autor).

3 AS SENTIMENTAIS MEMÓRIAS FRAGMENTÁRIAS, A RAPSÓDIA DE UM HERÓI SEM NENHUM CARÁTER: MARIOSWALD EM CENA

As narrativas de *Memórias sentimentais* e de *Macunaíma* são construídas sob a materialidade discursiva de figuras imaginárias de língua que produzem efeitos na escrita das obras²¹. Enquanto analistas do discurso, tomaremos partido pela análise dessas figuras imaginárias de língua, já que nosso problema se concentra, *inicialmente*, sobre o que designamos como o ponto do *real da língua* em sua relação “com a metáfora, com o jogo de palavras, a ficção e o absurdo” (GADET; HAROCHE; HENRY; PÊCHEUX, 2011, p. 65-66). O real da língua é compreendido como a “existência de um impossível específico [à língua], *tomando a forma paradoxal de um corpo de interditos, de um sistema de regras atravessado por falhas.*” (GADET; HAROCHE; HENRY; PÊCHEUX, 2011, p. 65, grifo nosso).

Os estudos em Análise do Discurso sobre o “objeto próprio da linguística” (o real da língua) começaram a ser produzidos a partir da relação entre a *língua* e o *inconsciente* trazidos por Jean-Claude Milner na obra *O amor da língua*. Segundo o autor, conceber a existência de *lalangue* (*lalíngua*) pressupõe que “num só golpe, há língua (ou seres qualificáveis como falantes, o que dá no mesmo) e há inconsciente.” (MILNER, 2012, p. 24). Por esse fato, reduzir a língua à sua ordem lógica é excluir a ideia de que a língua é um corpo atravessado por falhas, dado que *lalíngua* não é a língua dos linguistas ou a dos gramáticos, nem mesmo a língua materna, que é uma das figurações de *lalíngua*, mas apenas *uma língua entre outras*, constituindo-se na heterotopia: “a língua é, desse modo, aquilo que o inconsciente pratica, prestando-se a todos os jogos imagináveis para que a verdade, no compasso das palavras, fale.” (MILNER, 2012, p. 22).

O instante singular de irrupção do real da língua pela *falta* e pela *ausência* permite a Milner afirmar que “não é mais o linguista que sabe, e sim *lalíngua* que sabe por ele — pois esta é a verdade de sua competência: não o domínio, e sim o assujeitamento e a descoberta de que *lalíngua sabe.*” (MILNER, 2012, p. 122, grifo do autor). O limite do saber do linguista o coloca diante de um *impossível específico*

²¹ Não negamos ou rechaçamos trabalhos que porventura levem em conta a análise da estruturação narrativa das obras: uma análise discursiva por esse viés poderia contribuir para outras relações que não tratamos nesta dissertação, como, por exemplo, a constituição dos textos e das narrativas visando à pluralidade contraditória das filiações históricas nas quais *Memórias sentimentais* e *Macunaíma* se inscrevem.

próprio à língua: “há um impossível próprio na língua que sempre retorna a seu lugar e pelo qual há quem chegue [...] a morrer de amores: os ‘diga isso, não aquilo’, a regra, o uso predominante. Dito de outro modo, um *real*.” (MILNER, 2012, p. 7, grifo do autor). Thales de Medeiros Ribeiro (2016, p. 18, itálico do autor, negrito nosso) condensa a fórmula do real da língua como “a **hipótese** da existência de um *impossível específico à língua*.” Para Ribeiro, Françoise Gadet e Michel Pêcheux se referem ao real da língua

[...] enquanto um impossível que lhe é próprio. No entanto, eles se distanciam do posicionamento teórico e político de Milner em relação ao lugar do poético e da história²². Fundamentalmente, os autores criticam a distinção entre “ética da ciência” e “ética da verdade” em *O amor da língua* como uma deriva equívoca em que o conceito [saussuriano] de valor não seria reconhecido. (RIBEIRO, T. 2016, p. 64).

Ao dar o primado aos gestos de descrição das materialidades discursivas, reconhecemos o real da língua enquanto um “real específico sobre o qual [a descrição] se instala” (PÊCHEUX, 2012, p. 50), já que o “fato de língua consiste em haver *impossível em língua* — impossível de dizer, impossível de não dizer de uma determinada maneira.” (MILNER, 2012, p. 27, grifo nosso). Desse modo, podemos abordar “o próprio da língua através do papel do equívoco, da elipse, da falta” tomando o “fato linguístico do equívoco como fato estrutural implicado pela ordem do simbólico.” (PÊCHEUX, 2012, p. 50-51).

Embora tomemos o real da língua enquanto um real específico sobre o qual a descrição se instala, devemos levar em conta a existência do *real da história*, ou seja, uma categoria materialista cuja aposta política se baseia “em uma percepção desse real como contradição” (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 35). O funcionamento do equívoco nos possibilita apostar na existência de um real histórico contraditório que produz efeitos na materialidade linguística. Em outros termos, o equívoco “aparece exatamente como ponto em que o impossível (linguístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história.” (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 64).

A partir da posição defendida por Gadet e por Pêcheux, podemos afirmar que o real da língua não é suturado nas suas margens “como uma língua lógica: ele é [atravessado] por falhas, atestadas pela existência do lapso, do Witz e das séries

²² Tomando uma mesma e outra leitura, Nunes afirma que Gadet e Pêcheux se afastam da tese do “impossível próprio à língua” de Milner e “invocam, em apoio contraditório [...], o real da história enquanto contradição em que o impossível não seria excluído. *Este é o ponto*, para nós, *em que língua e história se articulam na produção do discurso*.” (NUNES, 2006, p. 22, grifo nosso).

associativas que o desestratificam sem apagá-lo.” (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 55). O real da língua seria “aquilo que é colocado pelos linguistas como a condição de existência (de princípio), sob a forma da existência do simbólico, no sentido de Jakobson e de Lacan.” (PÊCHEUX, 2012, p. 50). Se o equívoco é um fato estrutural implicado pela ordem do simbólico, a língua, por ter um “corpo atravessado por falhas”, está submissa “à irrupção interna da falta.” (PÊCHEUX, 1998, p. 28).

Para apresentarmos essa versão de leitura de *Memórias sentimentais* e de *Macunaíma*, tomamos como base os estudos crítico-literários brasileiros. Embora não nos apoderemos do discurso da crítica para reafirmá-lo, colocamo-nos à escuta dos trabalhos que se debruçaram sobre as obras de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade com o intento de problematizar as questões de nosso *corpus*. Essa escuta não nos faz abandonar a premissa discursiva de que o gesto de leitura é um lugar em que observamos a interpretação e a tomada de posição do autor-produtor de um determinado discurso.

3.1 Memórias sentimentais de João Miramar: ou a prosa fragmentária

- A crítica vai acusá-lo e a posteridade clamar porque não continuou tão rico monumento da língua e da vida brasileiras no começo esportivo do século 20.
- Já possuo o melhor penhor da crítica. Li as *Memórias*, antes do embarque, ao Dr. Pilatos.
- E ele?
- O meu livro lembrou-lhe Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo. (ANDRADE, [1924] 1999, p. 107).

Memórias sentimentais é um romance — ou, segundo os termos de dois críticos literários, uma “prosa de estrutura instável” (CANDIDO, 1977), uma “prosa fragmentária” (CAMPOS, 1999) — escrito por Oswald de Andrade e publicado originalmente em 1924 (mesmo ano de publicação do célebre “Manifesto da poesia Pau Brasil” no jornal *Correio da Manhã*). O livro, composto por 163 fragmentos²³, é construído como um *patchwork* de discursos os mais variados: a infância de João Miramar na cidade de São Paulo, os relatos de suas viagens, as suas relações pessoais, as discussões sobre a conjuntura histórica, política e artística paulistana do início do século XX. Segundo alguns críticos, *Memórias sentimentais* é considerada obra fundadora da prosa moderna brasileira (BOAVENTURA, 1999; CAMPOS, 1999;

²³ Ou por “163 quadros” devido à relação que a obra mantém com a montagem cinematográfica (BOAVENTURA, 1999).

PAES, 1990). Na apresentação do romance reeditado nas *Obras completas* em 1964, Haroldo de Campos comenta que apesar do grande impacto produzido na época de seu lançamento, houve, por parte da crítica literária brasileira, uma verdadeira obliteração da obra fundadora de Oswald de Andrade:

Este [*Memórias sentimentais*] o romance que Oswald de Andrade, com inteira razão, chamou “o primeiro cadinho de nossa prosa nova”, num artigo de 1943 (“Antes do *Marco Zero*”), republicado em *Ponta de Lança*. Este o livro fundamental, convertido em raridade bibliográfica e praticamente desconhecido das gerações mais jovens, que hoje — finalmente! — se reedita e se repõe em circulação, passados quarentas anos de seu lançamento e dez anos de morte do autor. Realmente, nem sempre se tem lembrado de referir esta obra divisora-de-águas quando se traça a evolução de nossa prosa moderna²⁴. Houve mesmo, durante muito tempo — e com reflexos até nossos dias — uma campanha sistemática de silêncio contra Oswald, que resultou na minimização, senão na voluntária obliteração, da importância da bagagem literária oswaldiana. (CAMPOS, 1999, p. 5-6).

A narrativa se inicia com a apresentação das memórias por meio de um dos personagens do livro, o escritor Machado Penumbra. Em “À guisa de prefácio”, Machado Penumbra exalta a publicação das memórias de João Miramar, tratando-o como a “sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras.” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 43). Segundo o prefaciador, essa estreia é

[...] o produto improvisado e portanto imprevisto e quiçá chocante para muitos de uma época insofismável de transição. Como os tanks, os aviões de bombardeio sobre as cidades encolhidas de pavor, os gases asfixiantes e as terríveis minas, o seu estilo e a sua personalidade nasceram das clarinadas caóticas da guerra. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 43).

Desde os primeiros fragmentos, notamos um dos funcionamentos constitutivos da escrita de *Memórias sentimentais*, denominado por Machado Penumbra como “*violação das regras comuns da pontuação*” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 44, grifo nosso) — um dos muitos trabalhos que (des)constrói a sintaxe linguística na narrativa. Maria Eugenia Boaventura (1999) designa essa (des)construção como um *desbaratamento sintático* introduzido “no acanhado panorama da prosa brasileira” no início do século XX. Outros críticos, como Bosi (2003), atribuem ao modernismo²⁵

²⁴ Em nossa posição, a “evolução literária” é um efeito imaginário produzido por recortes, inclusive institucionais, das obras literárias. No entanto, isso não tira a importância do comentário do crítico acerca do tratamento de *Memórias sentimentais* enquanto uma obra fundadora, dado que esse fato passa a fazer parte do trajeto da memória literária brasileira.

²⁵ Principalmente o modernismo que ocorreu em São Paulo. “No Brasil”, segundo o crítico, “a área em que o conflito *provinciano/citadino* se fazia sentir com mais agudeza era São Paulo. Aqui a ruptura foi possível, porque só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à

(especialmente a obras como *Memórias sentimentais*) o procedimento de *desmanchar o verso*, de *desarticular a sintaxe* e de *transmudar o vocabulário da literatura pós-naturalista e pós-simbolista* nas obras da literatura brasileira. Flávio Loureiro Chaves afirma que a partir da *estética do desconcerto* de *Memórias sentimentais*

[...] *Rompem-se as categorias gramaticais*; dissolve-se a noção do tempo, agora transferido puramente para o plano sensório; o método descritivo permite uma constante reinterpretação da coisa descrita; *a invenção vocabular, mediante a transposição de significações desorienta o leitor e, logo, remete-o à necessidade de recriação da palavra inusitada. A palavra, a partir daqui, busca sua função originária, pois o texto não se oferece como volúpia rítmica ou vocabular; é, antes, desafio e exigência*, como na pintura de Klee, na música de Strawinski e na poesia de Ezra Pound. (CHAVES, 1970, p. 18, grifo nosso).

As memórias de João Miramar surgem com o fragmento “1. O PENSIEROSO”. Na São Paulo do início do século XX, as figuras do “pensativo” menino Joãozinho e da mãe que o convida a rezar são evocadas. Ao observar um manequim de costura, o menino intercala à reza algumas reflexões acerca das pernas femininas:

1. O PENSIEROSO²⁶

Jardim desencanto
O dever e procissões com pálios
E cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistério
Urbanos apitando nas noites cheias
Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos
grudadas.
— O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.
Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.
— Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 45).

A maior parte das memórias de João Miramar é contada sem que as datas marquem os pequenos e os grandes acontecimentos. Sabemos que certos períodos

qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província de Parnaso.” (BOSI, 2003, p. 209, grifo do autor). Sabemos que o modernismo não se restringiu apenas a essa região. No nordeste, por exemplo, temos importantes revistas publicadas, como a *Arco & Flexa* (Salvador, BA). A formação e a circulação dos discursos sobre a modernização das artes no projeto modernista do sudeste possui uma especificidade, sobretudo com relação às polêmicas em torno do que seria uma estética moderna em uma região em crescente expansão demográfica e industrial.

²⁶*Pensieroso* é “pensativo”, “preocupado” em italiano.

pertencem a momentos de sua infância, de sua juventude, de suas viagens, de sua idade adulta, e que outros noticiam fatos históricos nacionais e internacionais: a perda do pai, seus dias passados no colégio, as mudanças de casa, as relações pessoais, as trocas de cartas com familiares e amigos, a I Guerra Mundial — tudo é contado aos “saltos”, aos “tropeços”, como se a sequência temporal se perdesse no fio da memória do narrador. Nos trechos a seguir, observamos como esses episódios são narrados em *Memórias sentimentais*:

3. GARE DO INFINITO

Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim.

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 45-46).

11. COLÉGIO

Malta escabriava²⁷ salas brancas e corredores perfeitos com barulhento fumoir na aula de desenho de Seu Peixotinho.

O diretor vermelho saía do solo atrás da barriga e da batina.

E com modos autoritários simpatizou cínico comigo o ruivo José Chelini. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p.48).

13. MUDANÇA

Na casa de tia Gabriela havia o espaço de meus livros num sofá fronteiro pra mamãe me olhar.

A família parenta chegou de noite da Fazenda Nova-Lombardia com a governante implicante e o sistema Kneipp nos pés das primas jambos. Criados e criadas negrinhas e uma manteiga diferente. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 48).

19. BICICLETA DE ONÃ

De Águas Enxutas, por sob galhos quituteiros de tias longes, o Pantico desterrado em férias escreveu-me:

“Já mandei duas cartas para mamãe pensando que elas chegaram quanto antes mas até hoje não chegaram.

Estou aqui sem nenhum divertimento. O rio é muito perigoso e pequeno. E também não tem meninos. Passo os dias que nem na fazenda que não tinha nada para fazer senão vícios. Vou fazer como lá se mamãe não quiser mandar a bicicleta que já estou pedindo”. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 50).

²⁷ Na edição de 1999, encontramos a palavra “escabriavam”. No entanto, embora com todo o trabalho de língua feito na obra, acreditamos que o plural seja um descuido gráfico, já que a edição de 1972 apresenta a palavra no singular, fato mais condizente com a construção “Malta escabriava salas brancas...”.

62. COMPROMETIMENTO

O Forde levou-nos para igreja e notário entre matos derrubados e a vasta promessa das primeiras culturas.

Jogaram-nos flores como bênçãos e sinos tilintaram.

A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 64).

80. RESULTADO DE PROFECIAS

Se não fosse uma hispano-suíça tipo esporte e dentro o “tal” Sr. José Chelinini, minha sogra tinha corrido o risco de ser desrespeitada pelos dragões do Kaiser.

As notícias da guerra mutiladas como soldados em fuga chegavam dando a França como invadida e Paris ameaçada. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 72-73).

Após se formar no colégio, o jovem João Miramar se põe a caminho de seu “apressado conhecimento viajero do mundo.” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 53). A bordo do navio Marta, ele conhece a atriz Mademoiselle Rolah, que futuramente se tornará sua amante. O navio atraca em Barcelona e João Miramar segue para Paris. Após visitar alguns países europeus, o personagem retorna para o Brasil e descobre que sua mãe havia falecido.

Nos fragmentos distribuídos entre a saída e a chegada de João Miramar²⁸, destacamos diversas passagens em que outros movimentos de (des)construção sintática, como o jogo de palavras e o encaixe de línguas estrangeiras compondo enunciados, operam a escrita das memórias²⁹:

31. PRIMEIRAS LATITUDES

A costa brasileira depois de um pulo de farol sumiu como um peixe. O mar era um oleado azul. O sol afogado queimava arranha-céus de nuvens.

[...]

À noite no jardim d’inverno havia festas do Pocinho em torno do dedicado e gordo médico de bordo.

²⁸ Fragmentos postos entre “28. PORTO SAÍDO” e “55. FIO DE LUZES”.

²⁹ O crítico José Paulo Paes afirma que em *Memórias sentimentais* o que particularmente se nota é “o gosto futurista do telegráfico e do neológico, manifesto um na sistemática omissão de conectivos gramaticais, em especial artigos, e o outro na frequente verbalização de adjetivos ou substantivos (‘norte-americanava’, ‘guardanapavam’).” (PAES, 1990, p. 80, grifo nosso). Segundo o autor, “O telegráfico ecoa isomorficamente o tema da viagem, nele central, e da correlata dialética entre o Lá e o Cá emblematizada no nome do seu protagonista, um Miramar de olhos sempre postos ‘no mar de embarques’, nunca de desembarques. O neológico, por sua vez, articula a fala de um desejo que, na exasperada multiplicação dos signos da modernice cosmopolita de Lá [a Europa, sobretudo Paris], busca uma compensação simbólica para o provincianismo da atrasada vida de Cá.” (PAES, 1990, p. 81). No quarto capítulo desta dissertação, analisamos a questão trazida pelo crítico a respeito da omissão dos artigos e conectivos (a elipse) em *Memórias sentimentais*.

Um cônsul do Kaiser em Buenos Aires viajava como uma congregação.

E até horas compridas quando os grumetes traziam o mar em baldes para cima da mesa de jogo, *as rugas dum inglês tour du monde minuciosamente bebiam*. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 54, grifo nosso).

32. ROLAH

Uma bola de vidrilhos rodava atrás de uma cabeça loura. A bola dava gritos e chamava-se Madama Rocambola.

Entravam às oito infalíveis horas fazer na sala do pequeno almoço proveitosa degustação. E Rolah trazia ao meu céu de cinema um destino invencível de letras de câmbio. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 54, grifo nosso).

33. VELEIRO

A tarde tardava, estendia-se nas cadeiras, ocultava-se no tombadilho quieto, cucava té uma escala de piano acordar o navio.

Madama Rocambola *mulatava um maxixe no dancing do mar*. [...] (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 55, grifo nosso).

38. PARALELAMENTE

Dalbert sabia pedir goudron-citron nos bars com aventuras midinettes. Passara leito para casa diversa e fugas de expansões pianais e cachimbos sozinhos. **Carlosgomava**³⁰ cinco atos sucos d'*O rapto das Sabinas*.

E tinha **rende-vous** com Sarah Bernhardt nas horas bemóis do Luxemburgo. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 56, itálico do autor, negrito nosso).

44. MONT-CENIS³¹

O alpinista
de alpenstock
desceu

nos *Alpes* (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 58, grifo nosso).

51. 14 DE JULHO

E na extensão armada barracas *boulevardearam* com brincos populares na festa dos quatro cantos semanais da cidade celebrante e noturna da feira de música mecânica. Matemáticos garupas midinettes de pernas ao léu sobre peixes circulares num oceano aéreo de gaitas.

Bárbaros engenhos roucos punham e repunham filhas de atelier em derrapagens tour de France com mantegueiras chocalhando famílias.

Rodas *verticalavam* algazaras de chapéus.

Gritos desnatados, mergulhos no mar do céu, índios adiante. Paradas casavam Picasso, Satie e João Cocteau. Ciclistas decolavam como bonecos eternos.

³⁰ Esse trecho encontra-se modificado na edição de 1999 (“Carlos gomava cinco atos sucos d’*O rapto das Sabinas*”). Preferimos transcrever o trecho da edição de 1972, que faz referência ao modo como os cinco atos eram produzidos por Dalbert, ou seja, ao modo do compositor brasileiro Carlos Gomes.

³¹ Na edição de 1999, o fragmento foi grafado “Mont-Cenes”. Preferimos a grafia da edição de 1972, “Mont-Cenis”, nome do colo montanhoso situado em Savoie (França).

Noite e sentido imediato de Quermesse com orquestras e *pares páreos*. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p.60-61, grifo nosso).

Algum tempo depois da morte da mãe, João Miramar se casa com uma prima, a personagem Célia. O casal parte em lua-de-mel para a Europa e, na volta, vive um período em São Paulo e outro no Rio de Janeiro. João Miramar começa a administrar a fazenda Nova-Lombardia.

Célia, filha de ricos fazendeiros, incita o marido a “ter uma vocação nobilitante.” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 66). João Miramar pensa “vagamente em entrar para um club de box” depois de ter sua “compleição elogiada por um entraîneur da Rua do Catete.” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 66). A esposa reprova a vontade do marido dado que a atitude não seria digna de um fazendeiro: “Célia não se sensibiliza ante meus racontares de possibilidades hercúleas entre pesos trampolins argolas. Retorquia mesmo que não achava isso digno de um fazendeiro. Eu era um fazendeiro matrimonial.” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 66).

O casal recebe a visita do erudito primo de Célia, o Dr. Pôncio Pilatos, membro do Instituto Histórico e Geográfico. O primo elogia João Miramar e provoca a alegria de Célia, que vê em Pilatos a ponte para que o marido passe a ter uma vida condizente com a de um nobre. Pouco tempo depois, João Miramar entra para a “rodinha” do “enceramento abobadal e branco do Instituto³²”:

67. INSTITUTO DE DAMASCO

[...]

A barbicha investigadora do Dr. Pilatos veio trazer-nos a visita esquecida de São Paulo com ohs e ahs e caspa no fraque de gola. E propôs que deixássemos o Rio aborrecido e paisajal.

Célia fartou-se com anúncios de empresas a cabo levadas pelos seus colegas de team perspicaz no Instituto Histórico e Geográfico.

— Pena que seu marido, tão talentoso e jovem, não seja dos nossos, oh! ah! (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 66).

69. ETNOLOGIA

³² O Instituto Histórico e Geográfico brasileiro foi fundado em 1838 no processo de consolidação do Estado-Nação. Segundo Manoel Luís Salgado Guimarães, o Instituto tinha como tarefa pensar o Brasil de acordo com os postulados de uma história comprometida com “o desvendamento do processo de gênese da Nação”, fato que reforçou a produção de uma “homogeneização da visão de Brasil no interior das elites brasileiras. É [...] uma postura iluminista — o esclarecimento, em primeiro lugar, daqueles que ocupam o topo da pirâmide social, que por sua vez encarregar-se-ão do esclarecimento do resto da sociedade — que preside o pensar a questão da Nação no espaço brasileiro.” (GUIMARÃES, 1988, p. 6). O discurso de Oswald de Andrade caminha nesse mesmo viés ao trazer nas palavras de Célia a postura elitista de que somente os nobres, os escolhidos podem fazer parte do Instituto.

Eu pendia mais para bilhares centrais que para pesquisas científicas. Era dono de casa com safras longínquas livros quadros criados e a senhora grávida.

Mas aquela noite fui introduzido no enceramento abobadal e branco do Instituto de cadeiras ouvindo mesa oblonga onde meridianos comemoravam fastos fictícios.

Eloquentes citações diziam sábios lábios trêmulos de moço em nervos. [...] (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 67).

70. RODINHA

Além do orador ilustre escritor Machado Penumbra que foi muitíssimo cumprimentado, conheci nessa noite o fino poeta Sr. Fíleas de muita cultura e convidei-os para casa porque tinham talento. [...] (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 67).

No vai-e-vem da narrativa, o narrador acrescenta cartas e bilhetes que nos contam a vida de outros personagens e fatos exteriores aos de sua esfera familiar (como, por exemplo, o início da I Guerra Mundial). Dentre muitos excertos, destacamos o momento em que o primo e cunhado Pantico, após uma viagem aos Estados Unidos e na condição de aluno interno em um colégio na Europa, dá notícias suas a João Miramar:

68. RESSUREIÇÃO DO PANTICO

“Querido primo

Há tempo que não te vejo e tu nem me escreves!

Aqui este ano não entrou muitos bichos comigo. Só dão cacholeta nos pequenos. Mamãe e as manas chegou boas. Vou na corrida de cavalos. Aqui neste colégio não tenho nenhum amigos, é só crilas. Já sei escrever a língua francesa como a portuguesa e a inglesa. Os Estados Unidos é cotuba. All right. Knock Out! I and my sisters speak french. Moi et ma soer nos savons palette bien le Français. Eu e minha erman sabemos falal o francês.

Escreva depressa

Teu amigo que te estima.”

(ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 66-67).

João Miramar se muda para uma casa no bairro Higienópolis e trabalha negociando o café da fazenda. Célia dá a luz à Celiazinha, fato que é registrado de maneira sucinta e indireta no fragmento “75. NATAL”: “Minha sogra ficou avó.” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 70). Após o nascimento da filha, João Miramar e Célia passam alguns meses na fazenda Nova-Lombardia.

Entre as noites em que aproveita as “virtudes” dos cabarês de São Paulo, em que frequenta as reuniões do Instituto Histórico e Geográfico e dos grêmios interiorianos e os dias em que administra os negócios da família, João Miramar descobre, através de uma notícia de jornal, que a atriz Rolah, fugindo da guerra, havia

chegado ao Brasil. Os personagens se encontram, mantendo um relacionamento que dura até a falência do protagonista:

82. TÁTICA

Os jornais noticiaram de repente que acossada pela conflagração achava-se em Pernambuco a bordo do Darro a jovem estrela cinematográfica Mlle. Rolah. [...] (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 73).

144. GROGGY

Mas três contos de réis de resto da última reforma conciliada entraram em Perdizes no entardecido roxo.

A sala antiga de papel antigo e piano parara uma cantiga antiga.

O falsete empapuçado de Madama Rocambola remexeu uma bolsa suja e apresentou-me um trecho de papel. Era o amarrotado fora definitivo de Rolah, a cheia de gigolôs.

— Ela bem dizia que o Sr. nunca que acabava de dar os cinquenta contos. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 96).

Rolah, logo após a sua chegada, assina um contrato com a Empresa Cinematográfica Cubatanense. Entusiasmado com a ideia de enriquecer, João Miramar fica sócio da empresa:

101. O GRANDE INDUSTRIAL

Célia era rica, eu pobre. Agora, com o duzentos por cento que seguramente renderiam os films em que me pus sócio, eu ficaria mais rico que Célia.

Entrava comigo no desenvolvimento da Grande Empresa, além de taciturno sírio inventor da ideia, o luzente bandoriental Banguirre y Menudo, aparecido do solo miraculoso com planos de açambarcamento e luta no mercado brasileiro, com todas as pictures do continente.

— Vamos a nos quedar unos millonarios, hombre, con la Cubatanense! (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 80).

O casamento de João Miramar e Célia se desgasta e eles se divorciam. Nessa mesma época, o personagem vai à falência. Machado Penumbra consegue um emprego para João Miramar em um jornal. Célia morre aos 28 anos na fazenda dos Bambus, na comarca de Pindobaville. Com a morte da ex-mulher, João Miramar se reaproxima de sua filha. Ao final da narrativa, sabemos que ele escreveu e publicou suas “memórias sentimentais”, a obra fragmentária que temos em mãos:

163. ENTREVISTA ENTREVISTA

— Com que então o ilustre homem pátrio de letras não prossegue suas interessantíssimas memórias?

— Não.

— Seria permitido ao grosso público leitor não ignorar as razões ocultas da grave decisão que prejudica assim a nossa nascente literatura?

— Razões de estado. Sou viúvo de D. Célia.

— Daí?

— Disse-me o Dr. Mandarin que os viúvos devem ser circunspectos. Mais, que depois dos trinta e cinco anos, *mezzo del camin di nostra vita*, nossa atividade sentimental não pode ser escandalosa, no risco de vir e servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas.

— O Dr. Mandarin, com perdão da palavra, é uma besta!

— Engano seu. O Dr. Mandarin é baedeker de virtudes. Adoto-o.

— A crítica vai acusá-lo e a posteridade clamar porque não continuou tão rico monumento da língua e da vida brasílicas no começo esportivo do século 20.

— Já possuo o melhor penhor da crítica. Li as *Memórias*, antes do embarque, ao Dr. Pilatos.

— E ele?

— O meu livro lembrou-lhe Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p.106-107, grifo do autor).

3.2 Macunaíma, o herói sem nenhum caráter: ou o cantado na fala impura de nossa gente

E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 214).

Macunaíma é um romance-rapsódia publicado em 1928 por Mário de Andrade. O livro narra a saga de Macunaíma, o Imperador do Mato Virgem, em busca de sua muiquitã, amuleto dado ao personagem por Ci, a mãe do mato. Gilda de Mello e Souza afirma que as aventuras de Macunaíma na busca pelo amuleto são construídas com base em uma “infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira.” (SOUZA, 2003, p. 10). Nas palavras de Eneida Maria de Souza,

Macunaíma é um dos livros mais representativos da história literária brasileira do século XX e merecidamente considerado a obra-prima de Mário de Andrade. A composição da rapsódia se conjuga aos princípios fundamentais do movimento modernista de 1922, tais como a revisão crítica do passado literário brasileiro, suas formas de expressão e a nova descoberta-releitura do Brasil. Ao retomar a temática indígena que constituía uma das orientações do Romantismo, o escritor se propôs retratar o perfil do índio antes considerado, segundo Haroldo de Campos, como o “protótipo das virtudes nacionais brasileiras”. (SOUZA, 1999, p. 42).

A questão das “virtudes nacionais brasileiras” atravessa toda a obra, a começar pelo seu título: o qualificativo “sem nenhum caráter” é descrito pelo autor como “falta de caráter no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico.” (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 228). Tratado como um “símbolo

negativo”, o protagonista seria um compêndio de traços resultante “dos percalços da formação histórica da nacionalidade”, traços esses que são enumerados por Paes como “a ambição da riqueza fácil, a lascívia sem freio, o individualismo anárquico, a carência de espírito de cooperação, a hipertrofia da imaginação, a loquacidade, a facilidade de decorar, as alternativas de entusiasmo e apatia, a indolência, a melancolia difusa.” (PAES, 1990, p. 86). Nas palavras do crítico, esses traços

[...] são todos negativos, próprios de uma visão crítica do caráter e da realidade nacionais que timbrava em distanciar-se o quanto pudesse da ufanía a que desde sempre se apegara certo patriotismo tanto mais inócuo quanto acrítico. Ainda que semelhante catálogo de traços esteja longe de dar conta da personalidade contraditória e múltipla de Macunaíma — seria preciso acrescentar-lhe no mínimo os traços conexos de esperteza, prazer de mistificar e dom da improvisação —, são o bastante para destacar, na criação individual, o débito para com um ideário de grupo. (PAES, 1990, p. 86-87).

Dividido em dezessete capítulos e um epílogo³³, a obra se inicia com o nascimento de Macunaíma no “fundo do mato-virgem”, próximo ao rio Uraricoera, morada da tribo tapanhumas:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

— Ai! que preguiça!...
e não dizia mais nada. [...] (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 13).

A história nos é contada a partir de uma série de casos que ocorrem na vida de Macunaíma, casos em que são narradas, por exemplo, a maioridade do herói (“1. Macunaíma”), a morte de seu filho e o presente dado a ele por Ci (“3. Ci, Mãe do Mato”), a saída do herói e de seus irmãos (Jiguê e Maanape) em busca da muiraquitã (“4. Boiúna Luna”) e a chegada deles à cidade de São Paulo (“5. Piaimã”):

[1. Macunaíma]

Macunaíma ganhou os bredos pro outro lado e escapou.
Légua e meia adiante por detrás dum formigueiro escutou uma voz cantando assim:

³³ Na primeira edição, o livro possuía dezoito capítulos. O décimo primeiro capítulo, intitulado “As três normalistas”, foi excluído pelo autor e incorporado em “A velha Ceiuci” a partir da segunda edição publicada em 1937. O capítulo pode ser conferido em: <<https://blog.bbm.usp.br/2016/o-capitulo-excluido-de-macunaíma/>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

“Acuti pitá canhém...” lentamente.

Foi lá e topou com a cotia farinhando mandioca num tipiti de jacitara.

[...]

Contou como enganara o Currupira e deu uma grande gargalhada. A cotia olhou pra ele e resmungou:

— Culumi faz isso não, meu neto, culumi faz isso não... Vou te igualar o corpo com o bestunto.

Então pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 25).

[3. Ci, Mãe do Mato]

[...] Então chegou a Cobra Preta e tanto que chupou o único peito vivo de Ci que não deixou nem o apoio. E como Jiguê não conseguira moçar nenhuma das icamiabas o curumim sem ama chupou o peito da mãe no outro dia, chupou mais, deu um suspiro envenenado e morreu.

Botaram o anjinho numa igaçaba esculpida com forma de jabuti e pros boitatás não comerem os olhos do morto o enterraram mesmo no centro da taba com muitos cantos muita dança e muito pajuari.

Terminada a função a companhia de Macunaíma, toda enfeitada ainda, tirou do colar uma muiraquitã famosa, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora nos trinques passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. É a Beta do Centauro. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 35).

[4. Boiúna Luna]

[...] Nem bem minuto passado escutou de novo a bulha e o passarinho pousou na barriga dele. Macunaíma nem se amolou mais. Então o passarinho uirapuru agarrou cantando com doçura e o herói entendeu tudo o que ele cantava. E era que Macunaíma estava desinfeliz porque perdera a muiraquitã na praia do rio quando subia no bacupari. Porém agora, cantava o lamento do uirapuru, nunca mais que Macunaíma havia de ser marupiara não, porque uma tracajá engolira a muiraquitã e o mariscador que apanhara a tartaruga tinha vendido a pedra verde pra um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra. O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê.

[...]

Então Macunaíma contou o paradeiro da muiraquitã e disse pros manos que estava disposto a ir em São Paulo procurar esse tal Venceslau Pietro Pietra e retomar o tembetá roubado. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 45-46).

[5. Piaimã]

E foi numa boca-da-noite fria que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê. Primeiro foi a gritaria da papagaiada imperial se despedindo do herói. E lá se foi o bando sarapintado volvendo pros matos do norte. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 51-52).

Os trechos aqui recortados nos dão um breve apanhado da complexa rede com que o autor emaranha *Macunaíma*. Quanto a questões da narrativa, percebemos que

uma série de reminiscências do folclore, do mito, de fatos históricos compõem a obra. Quanto a questões do trabalho com a língua, notamos uma série de marcas na materialidade que se inscreve: a pontuação de prestígio por vezes é abandonada, a “tão preciosa quão solene língua” dos puristas é “devastada” (ANDRADE, M. 2007, p. 233), alguns “incidentes característicos³⁴” passam a compor a narração.

Ao chegarem em São Paulo, Macunaíma e seus irmãos se deparam com uma cidade que era pura maquinaria. No trecho a seguir, é interessante notarmos como a enumeração coloca as diferenças entre a mata e a cidade:

[...] De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. [...] (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 52-53).

Outro ponto a ser destacado é o efeito de “desregionalização”, de “desgeografização” que Mário de Andrade pretendeu dar à narrativa ao “desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas” para “conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea — um conceito étnico nacional e geográfico.³⁵” (ANDRADE, 2007, p. 220). Alguns críticos apontam que essa “desgeografização” também é levada para o campo da língua, cuja pesquisa de vocábulos e expressões da fala brasileira, “que enformou a linguagem desgeografizada (mistura e permuta de expressões de várias regiões)” (PAULILO, 1999, p. 11), marca toda a escrita de *Macunaíma*.

Os jogos de palavras também se inscrevem na obra. Dentre os muitos exemplos, vale destacar o recorte do famoso dístico pronunciado pelo herói. Esse dístico aparece pela primeira vez em “8. Vei, a Sol” e se repete ao longo da narrativa:

³⁴ É de Mário de Andrade o seguinte trecho, escrito em uma carta a Raimundo Moraes: “Ora coincidindo essa preocupação [da lenda de Macunaíma] com conhecer intimamente um Teschauer, um Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquette Pinto, e mais umas três centenas de contadores do Brasil, dum e de outro fui tirando tudo o que me interessava. Além de ajuntar na ação *incidentes característicos* vistos por mim, *modismos*, *locuções*, *tradições ainda não registradas em livro*, *fórmulas sintáticas*, *processos de pontuação oral*, etc. de *falar de índio*, ou *já brasileiras*, temidas e refugadas pelos geniais escritores brasileiros da formosíssima língua portuguesa.” (ANDRADE, M. 2007, p. 232, grifo nosso).

³⁵ As fugas do herói descritas nos capítulos “Boiúna Luna”, “A francesa e o gigante” e “A pacuera de Oibê” são alguns exemplos da “desgeografização” ambiental” na obra.

E uma luz vasta brilhou no cérebro dele. Se ergueu na jangada e com os braços oscilando por cima da pátria decretou solene:

— POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO! (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 91).

O protagonista vai atrás de Venceslau Pietro Pietra (o gigante Piaimã, comedor de gente). Depois de várias tentativas frustradas de arrancar a sua muiraquitã do gigante, o herói finalmente recupera a pedra, jogando Piaimã em uma panela de macarronada fervente.

De volta às margens do Uraricoera, Macunaíma, através de um dente de sucuri, envenena Jiguê, que é devorado pela lepra e passa a viver na terra apenas como sombra. A sombra acaba por devorar Maanape. Ambos se transformam na segunda cabeça do urubu-rei e deixam Macunaíma sozinho e entediado em sua tapera:

Macunaíma se arrastou até a tapera sem gente agora. Estava muito contrariado porque não compreendia o silêncio. Ficara defunto sem choro, no abandono completo. Os manos tinham ido-se embora transformados na cabeça esquerda do urubu-ruxama e nem sequer a gente encontrava cunhãs por ali. O silêncio principiava cochilando à beira-rio do Uraricoera. Que enfaro! E principalmente, ah!... que preguiça!... (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 201).

Nos momentos que antecedem o fechamento da narrativa, Macunaíma cai em uma armadilha preparada por Vei, a sol. Movida pela vingança, dado que Macunaíma rejeitou se casar com uma de suas filhas, a personagem arremessa o herói dentro de uma lagoa. Quando ele retorna para as margens, percebe que seu corpo está despedaçado. Macunaíma, que levava a muiraquitã em um furo no beijo inferior, perde mais uma vez a sua pedra. O personagem não acha “mais graça nesta terra” (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 207) e vai viver no céu com Ci:

[...] Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização. Decidiu:

— Qual o quê!... Quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu!

Ia pro céu viver com a marvada. [...] (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 208).

No céu, o personagem se transforma na constelação da Ursa Maior. Ao final da narrativa, um papagaio, que fora companheiro de Macunaíma, conta a história ao narrador-transmissor dos feitos do herói:

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato.

A tribo se acabara, a família virara sobras, a maloca ruína minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 213-214).

3.3 O jogo da língua, o jogo com a língua

Se, por um lado, *Memórias sentimentais* e *Macunaíma* possuem direcionamentos específicos em relação ao trabalho sobre e com a linguagem³⁶, por outro, os dois textos possuem pontos de encontro³⁷ no tocante ao projeto estético — ou, em termos discursivos, em relação à própria *materialidade da produção estética* que funciona como uma forma de identificação do sujeito com o que ele enuncia — enunciação que ocorre por meio da estrutura discursiva da *forma-sujeito* (PÊCHEUX, 1995). Assim, tomamos como premissa que tanto o texto de Oswald de Andrade quanto o de Mário de Andrade são obras determinadas em uma conjuntura que ultrapassa a ideia da escrita como um gesto de *criação individual e intencional* dos autores (MACHEREY, 1971; PÊCHEUX, 1995). Segundo Michel Pêcheux, a concepção do pensamento como “atividade criadora”

[...] é o prolongamento espontâneo (sob a forma de uma teoria estetista do conhecimento) do idealismo inerente à forma-sujeito. A partir do momento em que “o ponto de vista cria o objeto”, toda noção e, do mesmo modo, todo conceito aparecem como ficções cômodas, “maneiras de falar” que põem em dúvida, ao se multiplicarem os seres fictícios e os mundos possíveis, *a existência independente do real como exterior ao sujeito*. [...] A relação pela qual a “realidade” se torna dependente do “pensamento” é justamente a marca do idealismo [...] e para o qual se apaga a distinção entre pensar e imaginar. [...] (PÊCHEUX, 1995, p. 169-170, grifo do autor).

³⁶ Que podemos observar no trabalho com a matéria cinematográfica, sintética (telegráfica) e fragmentária (*Memórias sentimentais*) e com a matéria popular e linguisticamente oralizada (*Macunaíma*).

³⁷ Esses pontos de encontro se referem ao próprio gesto de produção das obras a partir de um acontecimento literário, o modernismo, que determinaria o que pode/não pode ser dito no interior do movimento literário — movimento que pretende “romper” com o passado e produzir o “novo” nas artes brasileiras.

Seguindo as premissas de Jacques Derrida, compreendemos a literatura enquanto uma *instituição histórica*, que possui suas convenções, suas regras, e uma *instituição de ficção*, “que dá, *em princípio*, o poder de dizer tudo, de se libertar das regras³⁸, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história.” (DERRIDA, 2014, p. 51, grifo do autor).

O que hoje conhecemos como “literatura” foi instituído recentemente. Antes da modernidade, a escrita não era imprescindível para a poesia ou para as belas-letras, tampouco a propriedade autoral ou mesmo a assinatura individual. Segundo Derrida,

[...] O conjunto de leis ou convenções que estabeleceu o que se chama de literatura na modernidade não era indispensável para que obras poéticas circulassem. Não me parece que a poesia grega ou latina, as obras discursivas não europeias pertençam à literatura *stricto sensu*. Podemos dizer isso sem reduzir absolutamente o respeito ou a admiração que merecem. Se o espaço institucional ou sociopolítico da produção literária como tal é algo recente, ele não envolve simplesmente as obras, mas as afeta em sua própria estrutura. [...] O princípio (ênfasis que é um *princípio*) de “poder dizer tudo”, a garantia sociojurídico-política concedida “em princípio” à literatura é algo que não fazia muito sentido, não o mesmo sentido, na cultura greco-latina e *a fortiori* em uma cultura não ocidental. O que não significa que o Ocidente em algum momento tenha respeitado esse princípio: pelo menos, aqui ou ali foi estabelecido como princípio.

Dito isso, mesmo se um fenômeno nomeado “literatura” apareceu historicamente na Europa, nessa ou naquela data, isso não significa que seja possível identificar o objeto literário de forma rigorosa. Não quer dizer que haja uma essência da literatura. Quer dizer até o contrário. (DERRIDA, 2014, p. 57-58, grifo do autor).

Na modernidade, o *traço paradoxal* da escrita literária consiste no fato de que a literatura “compartilha certo poder e certo destino com a ‘jurisdição’, com a produção jurídico-política dos fundamentos institucionais, da constituição dos Estados, da legislação fundamental e mesmo das performatividades teológico-jurídicas, que ocorrem na origem da lei”, mas ela não se apresenta como uma “instituição entre outras ou como as outras”, pois *transgride e transforma, excede essas instituições*, produzindo “formas discursivas, ‘obras’ e ‘acontecimentos’, nos quais a própria possibilidade de uma constituição fundamental se encontra, no mínimo ‘ficcionalmente’, contestada, ameaçada, desconstruída, apresentada em sua precariedade” (DERRIDA, 2014, p. 113-114).

³⁸ Em sua forma moderna, a instituição da literatura ocidental “está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, ao advento de uma ideia moderna de democracia. Não que ela dependa de uma democracia instalada, mas parece-me inseparável do que conchama a uma democracia por vir, no sentido mais aberto (e, indubitavelmente, ele mesmo por vir) da democracia.” (DERRIDA, 2014, p. 51).

Se a literatura é uma dupla instituição para Derrida, devemos reconhecer que esse modo de compreendê-la não deixa de ser atravessado pela conjuntura histórica existente e por sua relação com outras instituições. A literatura possui, assim, pelo menos dois aspectos reconhecidos enquanto instituição: o *das convenções, das regras estabelecidas* e o *do lugar de fala*. Essas regras e esse lugar devem ser pensados discursivamente enquanto um estabelecimento que produz efeitos na escrita de um texto reconhecido como literário, que é abarcado por uma instituição e no qual o lugar do “tudo se poder dizer”, o lugar do “deslocamento” é, por excelência, um fato produzido historicamente.

Quanto à instituição histórica da literatura, o *efeito poético* é um dos muitos exemplos disso que entendemos enquanto “regras”, “convenções”. Em nossa perspectiva, não há desvio, não há linguagem “poética” em si — ou, em outras palavras, não haveria o *ponto de cessação* (o *ponto de poesia*) que a tradição crítica comumente costuma “apontar” na língua³⁹: o que há é somente “um processo geral de linguagem, funcionando tanto no aprendizado verbal de crianças quanto no uso cotidiano da linguagem por todos os falantes, bem como nos seus usos político e literário.” (PÊCHEUX; GADET, 2011, p. 103-104). Nesse sentido, não existem certezas quanto ao “lugar da poesia” na língua, pois o princípio saussuriano de valor nos adverte que

[...] a poesia não tem lugar determinado na língua porque ela é literalmente coextensiva a esta última, do mesmo modo que o equívoco: talvez “não haja poesia”. Não há poesia porque o que afeta e corrompe o princípio da univocidade na língua não é localizável nela⁴⁰ [...]. (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 64).

Embora discordemos do ponto de cessação, afirmar que o efeito poético não existe é negar a problemática do equívoco enquanto “ponto em que [...] a língua atinge a história.” (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 64). O efeito poético é da ordem do discurso: o trabalho com a língua nos permite abordar a sua existência. No entanto, esse trabalho não será “qualquer trabalho”: se a literatura é uma instituição histórica, ela se torna,

³⁹ Esse *ponto* seria “para uns, a morte; para outros, o obsceno; e, para outros, o sentido mais puro que se atinge arrancando as palavras do círculo da referência ordinária — o que designamos como hermetismo. Para outros, como Mallarmé ou Saussure, o ponto em que a falta cessa — o um a mais que a preenche — reside na própria fonia” (MILNER, 2012, p. 40).

⁴⁰ Gadet e Pêcheux se afastam da proposição de Milner, que atribui ao poeta a qualidade de marcar e abrir uma via em lalíngua. Segundo o autor, o poeta efetivamente consegue “não preencher a falta, [mas] pelo menos afetá-la. Em lalíngua, a qual ele frequenta, acontece de um sujeito imprimir uma marca e abrir uma via onde se escreve um impossível de escrever — é isso o que acontece.” (MILNER, 2012, p. 40).

assim, a instituição que legitima o efeito poético, estabelecendo ao autor o lugar de produtor desse efeito na escrita literária.

Enquanto instituição de ficção, a literatura *daria o poder* para que todo tipo de deslocamento pudesse ser feito, para que todo tipo de transgressão pudesse ocorrer, para que tudo pudesse ser dito. No entanto, se reconhecemos o real da língua enquanto tal, sabemos que “tudo não pode ser dito”. Esse lugar, na verdade, faz, também, parte da demanda do sujeito: tocamos aqui na questão da representação.

Tudo o que o sujeito *demand*a, caso ele o encontre, é que de alguma maneira uma representação seja possível. Somente a esse preço, pelo qual o imaginário o defrauda, o sujeito poderá suportar aquilo que, de si, lhe escapa. Para tanto, há duas condições: que para o sujeito haja o repetível e que esse repetível constitua rede. Através da primeira funda-se toda escrita; através da segunda toda escrita adquire a consistência de algo representável. (MILNER, 2012, p. 29-30, grifo do autor).

Podemos enunciar que os estudos que “isolam o poético do conjunto da linguagem, como lugar de efeitos especiais” não leva em consideração que o poético é um “deslizamento inerente a toda linguagem”, tal como o concebeu Ferdinand de Saussure em seus estudos sobre os Anagramas. Segundo Gadet e Pêcheux (2010, p. 58, grifo nosso), “o que Saussure estabeleceu não é uma propriedade do verso saturnino, nem mesmo da poesia, mas uma *propriedade da própria língua*.” Por esse viés, o poeta

[...] seria apenas aquele que consegue levar essa propriedade da linguagem a seus últimos limites; ele é, segundo a palavra de Braudillard, suprimindo a sua acidez, um “acelerador de partículas da linguagem”. Poder-se-ia assim dizer, no espírito do comentário de Lacan sobre a fórmula “não há pequenas economias”: “*não há linguagem poética*”. (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 58, grifo nosso).

A problemática da escrita moderna/modernista e da relação parodística em nosso *corpus* se tornou observável quando a série de trechos recortados formou um conjunto que nos possibilitou operar a materialidade linguística e os efeitos poéticos em análise. Ao nos apoiarmos no ensaio “Miramar na mira”, de Haroldo de Campos, levamos adiante as indagações que surgiram perante a construção do *corpus*, fato que produziu a convergência sobre o movimento de escrita de *Memórias sentimentais* e de *Macunaíma*.

No ensaio supracitado, Campos afirma que o recurso da paródia é uma forma de aproximação inquestionável entre as duas obras. Segundo o crítico, é por meio da paródia que ataca a “linguagem pretensiosa e falsa” e a “oca verbosidade” que

podemos “cotejar a prosa de Mário com a de Oswald e mostrar pontos de contato entre ambas.” (CAMPOS, 1999, p. 14).

Ao confrontar os capítulos “À guisa de prefácio” (de *Memórias sentimentais*) e “Carta pras icamiabas” (de *Macunaíma*), Campos trabalha a paródia tanto como um *recurso compositivo (estrutural)* quanto como um *recurso estilístico* nas obras e entre as obras.

Como recurso compositivo (estrutural) de *Macunaíma*, a “Carta pras icamiabas⁴¹” tem como propósito expor o artificialismo de uma linguagem anacrônica e satirizar o “português nosso⁴²” (CAMPOS, 1999; PROENÇA, 1969; ANDRADE, M. 1958). Nessa visada, a carta “é um dos maiores momentos do livro, um momento de humor estilístico e paródia.” (CAMPOS, 2006, p. 169). No referido episódio,

onde o *Macunaíma* declaradamente vira *urbano* e entra, assim, na área do *Miramar* e do *Serafim* — o recurso literário usado foi a *paródia*, o **arremedo parodístico de um linguajar rebuscado e falso** e, através dele, a **caracterização satírica do status de uma determinada faixa social urbana de letrados bacharelescos a que ela servia de emblema e de jargão de casta**. Pelo contraste com as demais partes do livro, essa **paródia linguística** assume o cunho de um **contramanifesto** (ou seja: o que não deve ser feito em matéria de escrever é levado ao ridículo, e a linguagem solta e inventiva dos demais episódios é promovida). (CAMPOS, 1999, p. 9, *itálico do autor*, **negrito nosso**).

Em “À guisa de prefácio”, Machado Penumbra, “um típico beletrista de sodalício”, apresenta o livro “em estilo empolado e arrebicado, recheado de clichês acadêmicos, num contraste gritante com o estilo do próprio autor, João Miramar-Oswald.” (CAMPOS, 1999, p. 9). Na composição de *Memórias sentimentais*, Campos compreende esse escrito como um “pseudo-prefácio” que “camufla uma série de considerações programáticas sobre a experiência oswaldiana, sendo assim um

⁴¹ Nono capítulo da obra, em “Carta pras icamiabas” Macunaíma discorre sobre a sua vida em São Paulo às icamiabas, tribo liderada por Ci e formada apenas por mulheres.

⁴² No artigo “A língua nacional no espaço das polêmicas do século XIX/XX”, Claudia Pfeiffer (2001) trabalha com as polêmicas que foram sendo construídas em torno dos sentidos atribuídos à língua nacional brasileira a partir da segunda metade do século XIX. A autora mostra que as polêmicas no século XIX designavam a língua “nossa” (dada pela circunscrição espacial feita pelo pronome “nossa língua” — “língua no Brasil”) como “moderna”, construída sob bases populares, amálgama do sangue, das tradições e de outras línguas (fatos que, segundo os escritores defensores dessa construção, garantiriam a sua “modernidade”). Os escritores portugueses da época apresentavam como parâmetro para os brasileiros “a língua do quinhentismo, parada no tempo” (PFEIFFER, 2001, p. 172). Em nosso *corpus*, podemos notar que os escritores modernistas vão reproduzir, ao mesmo tempo, exatamente esses dois discursos ao parodiar o “passadismo” de uma língua que já não pode habitar o discurso modernista.

antimanifesto na paródia linguística e um *manifesto verdadeiro nas definições de técnica de composição* que nele estão inseridas.” (CAMPOS, 1999, p. 9, grifo nosso).

Como recurso estilístico, a paródia marioandradina é arcaizante, mais voltada para o linguajar quinhentista, colhido nas fontes escritas de clássicos portugueses e dos primeiros cronistas que deram relato de nossa terra. Na “Carta pras icamiabas”, a gramatiquice dos puristas é o principal alvo da zombaria de Mário de Andrade (CAMPOS, 1999).

A paródia oswaldiana retoma essas mesmas características “na sua diluição retórica, é uma crítica ferina ao que Paulo Prado [...] chamaria ‘o mal da eloquência balofa e roçagante’, ‘um dos grandes males da raça’.⁴³” (CAMPOS, 1999, p. 11). Oswald de Andrade faz Machado Penumbra “conciliar os sobressaltos de purista em pânico com uma acomodatória receptividade, dobradamente cômica.” (CAMPOS, 1999, p. 11). Segundo Campos, nas entrelinhas do veredicto “joco-sério” de Machado Penumbra, podemos ler as reivindicações de Oswald de Andrade formulada no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição millionaria de todos os erroh⁴⁴. Como falamos. Como somos.” (ANDRADE, O. 1924, p. 5).

Se sintetizamos as ideias de Campos sobre o recurso compositivo (estrutural) da paródia, a carta e o prefácio, ao se fazerem presentes nos romances, criam um efeito interno de leitura que contrasta com todos os outros capítulos, tendo a *função*⁴⁵ de um *contramanifesto* em *Macunaíma* e de um *antimanifesto/manifesto* em *Memórias sentimentais*. Embora o recurso compositivo se estabeleça a partir da paródia de dois tipos específicos de textos (a carta e o prefácio), os autores não deixam de trabalhar a paródia linguística ao construírem esses “manifestos”.

Essa construção poderia nos levar a explicar os textos por meio de seu recurso estilístico, compreendendo o *funcionamento* da paródia linguística nas obras. Se os autores parodiam um modelo de língua, cada qual o faz de um modo: seja com a

⁴³ No prefácio à obra *Pau Brasil*, Prado afirma: “Esperemos também que a poesia ‘pau-brasil’ extermine de vez um dos grandes males da raça — o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética.” (PRADO, 1974, p. 69-70).

⁴⁴ Na primeira edição do manifesto, a palavra vinha grafada como “erroh”. Nas edições posteriores, e que ficaram largamente conhecidas, a palavra passou a ser grafada como “erros” (no plural).

⁴⁵ Podemos inferir que a função no plano composicional trazida por Campos tenha como fundamento teórico as técnicas de análise estrutural preconizadas por Vladimir Propp. Em *Morfologia do Macunaíma* e “Mário de Andrade: a imaginação estrutural”, Campos (1973, 2006) interpreta a estrutura de *Macunaíma* com base nas técnicas proppianas.

“língua arcaizante”, “erudita”, “mais voltada para o linguajar quinhentista”, em *Macunaíma*, seja com a língua “erudita” e “pomposa” dos beletistas acadêmicos, como observada em *Memórias sentimentais* (CAMPOS, 1999). Em sua relação com alguns excertos trazidos em nossa apresentação dos romances, dois trechos recortados dos capítulos “À guisa de prefácio” e “Carta pras icamiabas” materializam a relação parodística operada pelos autores:

[...] Torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos. Se no meu foro interior, um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS! (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 43).

[...] Nem cinco sóis eram passados que de vós nos partíramos, quando a mais temerosa desdita pesou sobre Nós. Por uma bela noite dos idos de maio do ano translato, perdíamos a muiraquitã; que outrem grafara muraquitã, e, alguns doutos, ciosos de etimologias esdrúxulas, ortografam muyrakitan e até mesmo muraqué-itã, não sorriais! Haveis de saber que esse vocábulo, tão familiar às vossas trompas de Eustáquio, é quase desconhecido por aqui. [...] (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 97).

A contribuição do ensaio de Campos para a reflexão do estatuto linguístico-discursivo da paródia pode parecer de um peso ínfimo caso ignoremos o que ele traz de mais produtivo: *a importância dada à língua ultrapassa a problemática da paródia enquanto um recurso compositivo e estilístico.*

Embora Campos não atribua à língua um estatuto constitutivo da paródia, seu trabalho nos ajuda a encontrar um espaço para compreender o *jogo da língua como um mecanismo que movimenta a escrita dos romances*. A partir da materialidade linguística, buscamos compreender como as obras de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade constroem e reconstroem as figuras imaginárias de língua no discurso da escrita moderna/modernista.

A paródia linguística, em sua relação com a memória e com o interdiscurso, possibilita compreender a contradição no jogo de força que ocorre na memória: em outras palavras, os efeitos materiais do gesto de parodiar nos colocam diante do *choque do acontecimento* (PÊCHEUX, 1999) designado como modernismo. Se na memória há um jogo de força que “visa manter a regularização pré-existente com os implícitos que ela veicula” e um jogo de força que, ao contrário, “vem perturbar a rede dos ‘implícitos’” (PÊCHEUX, 1999, p. 53), a paródia linguística deve ser compreendida

como um lugar de visibilidade dos “processos de identificação⁴⁶ sociais, políticos e históricos, ideologicamente constituídos.” (ORLANDI, 2004, p. 128).

Foi por meio das marcas do mecanismo da *paródia linguística* que pudemos iniciar um gesto de leitura sobre a materialidade da produção estética no modernismo brasileiro — materialidade que constitui um conjunto que se dá em um lugar específico: a *língua*⁴⁷. Assim, acreditamos que a paródia — ou o que denominamos *relação parodística* —, embora não seja um mecanismo inexistente na literatura brasileira antes do modernismo, ganha um estatuto discursivo específico a partir desse “movimento” literário. E mais: a relação parodística não diz respeito apenas a um trabalho meramente composicional ou estilístico: ela pressupõe um trabalho efetivo *sobre* a língua e *com* a língua.

Esse trabalho efetivo só se dá por meio do jogo *da* língua, do jogo *com* a língua. O jogo nos coloca “diante daquilo que se produz em um terreno limítrofe como *puro encontro* ou *nó*, atando a trama dos ditos e dos não ditos à tessitura da história.” (RIBEIRO, T. 2016, p. 18, grifo do autor). Se a língua é um espaço de regras atravessado por falhas, ela comporta em seu próprio princípio um espaço de jogo (GADET, 1981). Segundo Pêcheux, a língua, por ser um objeto paradoxal, toca duas vezes na ordem da regra⁴⁸:

Entre a *simetria* (através da qual o outro aparece como o reflexo do mesmo, por uma regra de conversão) e o *equivoco* (no qual a identidade do mesmo se desregula, se altera a partir do interior), o paradoxo da língua toca duas vezes

⁴⁶ Ao retomar os textos “Só há causa daquilo que falha” (PÊCHEUX, 1995), “Delimitações, inversões, deslocamentos” (PÊCHEUX, 1990) e “Freud e Lacan” (ALTHUSSER, 1985), Suzy Lagazzi reitera que é impossível reduzirmos o processo de identificação a uma modalidade discursiva do funcionamento subjetivo e que não devemos levar a sério a ilusão de um ego-sujeito-pleno em que nada falha. Nas palavras da autora, “Delimitações, Freud e Lacan e o Anexo 3 [Só há causa daquilo que falha] nos permitem o ganho de compreender *o reconhecimento constitutivo do processo de identificação sendo presidido pelo (des)conhecimento*, e mais, *o processo de identificação como um processo simbólico, um trabalho metafórico/metonímico na cadeia significativa*.” (LAGAZZI, 2013, p. 329, grifo nosso).

⁴⁷ Se os processos discursivos estão na fonte da produção dos efeitos de sentido, “a língua constitui o *lugar material* onde se realizam estes efeitos de sentido. Esta materialidade específica da língua remete a ideia de ‘funcionamento’ (no sentido saussuriano), por oposição à ideia de ‘função’.” (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 172, grifo dos autores).

⁴⁸ Se pensássemos a língua *apenas como jogo nas regras*, cairíamos no risco de “cobrir o espaço próprio do que regulamenta o real da língua” (PÊCHEUX, 1998, p. 27), permanecendo nos “mecanismos descritivos passíveis de uma inscrição formal (de um cálculo)” (RIBEIRO, T. 2016, p. 75). Se pensássemos a língua *apenas como jogo sobre as regras*, suporíamos na língua “uma ordem de regra que não é nem lógica, nem social: é fazer a hipótese de que a sintaxe, como espaço especificamente linguístico, não é nem uma máquina lógica (um sistema formal autônomo, exterior ao lexical, ao semântico, ao pragmático e ao enunciativo), nem uma construção fictícia de natureza metalinguística (redutível a efeitos de poder inscritos em um domínio que, supostamente, governa o discurso escrito).” (PÊCHEUX, 1998, p. 28).

na ordem da regra: pelo jogo nas regras, e pelo jogo sobre as regras. (PÊCHEUX, 1998, p. 27, grifo do autor).

Embora o jogo com a língua dê ares de um retorno do jogador consciente e intencional, é importante destacar que “*no jogo da língua não há jogadores*” (RIBEIRO, T. 2016, p. 51, grifo do autor). Se Pêcheux leva à risca o princípio saussuriano do *primado do valor sobre a significação*, afirmamos que, nessa visada, “a liberdade dos jogadores” e a “arte do jogo como imposição de manobras lícitas e combativas”, por exemplo, “*são estranhos à compreensão saussuriana de língua como um jogo regrado*” dado que para o genebrino esse é “um jogo sem jogadores (conscientes).” (RIBEIRO, T. 2016, p. 100-101, grifo do autor). Em outras palavras, jogar com as regras não é o mesmo que seguir as regras de um jogo, como se o sujeito dominasse a sua língua: “fazer a língua funcionar é somente jogar nas suas coerções e nas suas lacunas — jogar nas latitudes que ela oferece.” (PÊCHEUX; GADET, 2011, p. 105).

A problemática da língua como espaço de jogo nos permitiu tatear um gesto inicial de análise envolvendo a noção de deslocamento na escrita moderna/modernista. Do ponto de vista discursivo, o deslocamento marca as relações entre significante e sentido sendo produzidas no funcionamento discursivo, “sempre determinadas pelas condições de produção e sempre apontando para outras relações possíveis.” (LAGAZZI, 2011, p. 278). Segundo Lagazzi (2011, p. 279), o deslocamento é “a afirmação do movimento na incompletude e na contradição.” A autora, ao se apoiar em Pêcheux, compreende a contradição como

[...] a impossibilidade da síntese, reiterando a distância entre contradição e oposição. Pêcheux (1990) fala da previsibilidade da oposição e de sua impossibilidade de produzir deslocamento na medida em que se configura como o contrário, apenas na inversão de posições. É importante compreender que a diferença não cabe na oposição e, portanto, *estar na diferença não é estar no contrário*. (LAGAZZI, 2011, p. 279, grifo nosso).

Se é pela contradição “que o alhures pode vir a se realizar”, se é “deixando trabalhar a diferença que o deslocamento se faz possível” (LAGAZZI, 2011, p. 289), levaremos em consideração a *tensão constitutiva do discurso*⁴⁹ como meio de abordar a categoria da contradição por um viés que *passa a não privilegiar a contradição lógica*,

⁴⁹ Ou seja, “*a relação entre identidade e alteração na produção discursiva do sentido*”, relação que se encontra entre dois polos: o do mesmo (“da identidade, da repetição, assegurando a estabilidade da forma lógica do enunciado”) e o da alteridade (“da diferença discursiva, da alteração do sentido induzido pelos efeitos de espelhamento e de deriva”) (LÉON; PÊCHEUX, 2011, p. 172, grifo nosso).

mas que *desloca* a análise “em direção das formas materiais discursivas de contradição ligadas à *alteração* e à *deriva*. Isso reafirma que um uso materialista da noção de contradição na análise do discurso supõe necessariamente levar em consideração os *espaços de heterogeneidades nos quais funciona essa contradição*.” (LÉON; PÊCHEUX, 2011, p. 173, grifo nosso).

Os procedimentos compreendidos por Pêcheux como *escrita de encaixe* e *escrita de desligamento*⁵⁰ nos permitem perceber o trabalho com a língua em nosso *corpus*. Entendida como uma *estratégia moderna de escrita* (PÊCHEUX, 1981), a escrita de desligamento constitui o “momento de escrita” modernista nas duas obras aqui analisadas, mas não o seu “momento de paródia” modernista, que se constitui por meio da escrita de encaixe. Dessa forma, queremos compreender se e como a contradição se marca na escrita de *Memórias sentimentais* e *Macunaíma* e se na escrita de tais obras podemos falar em deslocamento.

⁵⁰ Utilizamos as citações da tradução do artigo “L’énonce : enchâssement, articulation et dé-liaison” (PÊCHEUX, 1981) feitas por Aline Fernandes Azevedo, Bruno Molina Turra e Patricia Di Nizo na disciplina “Seminário Avançado em Análise do Discurso”, ministrada na Unicamp pelo Prof. Lauro Baldini no primeiro semestre de 2014.

4 A RELAÇÃO PARODÍSTICA: OU UM LUGAR SE INSTAURA

Ver esta lingua, que cultivo,
Sem europeis,
Mirrada ao halito nocivo
Dos infieis!...
(BILAC, 1902, p. 5).

No poema “Toda a América”, Ronald de Carvalho afirma que os poetas do continente americano não são da “raça de servos que dançam no compasso dos gregos e dos latinos”. Para que a América possa ser cantada,

[...] teus poetas devem ter as mãos sujas de
terra, de seiva e limo,
as mãos da criação!
E innocencia para adivinhar os teus
prodígios,
e agilidade para correr por todo o teu
corpo de ferro, de carvão, de cobre, de
ouro, de trigaes, milhares de cafezaes! (CARVALHO, 1925, p. 132-133).

Ronald de Carvalho desautoriza *uma voz* a cantar um continente — mas que *voz* é essa que pode, no ato enunciado, ser desautorizada pelo poeta? Podemos dizer que essa *voz* não é una. Reconhecemos nesse discurso uma *dupla voz*: a do poeta europeu, que não saberia cantar um continente “tumultuoso”, “de molde múltiplo” e “inocente”⁵¹, e a do poeta americano, que imitaria os “moldes europeus” em uma produção “americana”. Se uma voz é desautorizada, não importa saber se ela é a de um “poeta europeu” ou a de um “poeta americano” que escreve aos moldes dos escritores do velho continente: para cantar toda essa América, o escritor deve “expurgá-las” de sua poesia, sem titubear.

Ao desautorizar essa voz que anda em descompasso com a raça americana a cantar o seu continente, *a raça de servos que dançam no compasso dos gregos e dos latinos* (ou qualquer outra voz barrada) pode retornar à poesia modernista não mais como um modelo a ser seguido, mas sob o estatuto da paródia.

Em “Os sapos”, por exemplo, Manuel Bandeira parodia o modo como os parnasianos brasileiros operavam seus poemas no final do século XIX e início do século

⁵¹ “Teu poeta será agil e innocente, America!/a alegria será a sua sabedoria,/a liberdade será a sua sabedoria,/e sua poesia será o vagido da tua propria/substancia, America, da tua propria/substancia lirica e numerosa. // Do teu *tumulto* elle arrancará uma energia/submissa,/e no seu *molde multiplo* todas as fórmulas/caberão,/e tudo será poesia na força da sua *innocencia*.” (CARVALHO, 1925, p. 133-134, grifo nosso).

XX. Comparemos excertos de “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, e de “Os sapos” para observarmos o jogo remissivo produzido pelo poeta modernista. Nos poemas, a retomada do *trabalho do ourives/trabalho do poeta* desejado no poema de Olavo Bilac se torna algo a ser combatido no poema de Manuel Bandeira:

Profissão de fé

[...]
*Invejo o ourives quando escrevo:
 Imito o amor
 Com que elle, em ouro, o alto relevo
 Faz de uma flôr.*

Imito-o. E pois, nem de Carrara
 A pedra firo:
 O alvo crystal, a pedra rara,
 O onyx prefiro.

Por isso, corre, por servir-me,
 Sobre o papel
 A penna, como em prata firme
 Corre o cinzel.

Corre; desenha, enfeita a imagem,
 A idéa veste:
 Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem
 Azul-celeste.

*Torce, aprimora, alteia, lima
 A Phrase; e, enfim,
 No verso de ouro engasta a rima,
 Como um rubim.*

*Quero que a estrofe crystalina,
 Dobrada ao geito
 Do ourives, saia da officina
 Sem um defeito:*

E que o lavor do verso, acaso,
 Por tão subtil,
 Possa o lavor lembrar de um vaso
 De Becerril. [...] (BILAC, 1902, p. 1-3, grifo nosso).

Os sapos

Enfunando os papos,
 Saem da penumbra,
 Aos pulos, os sapos.
 A luz os deslumbra.

[...]

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — “*Meu cancioneiro*
É bem martelado.”

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos!

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em crítica céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”

[...]

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
— “*A grande arte é como*
Lavor de joalheiro.”

Ou bem de estatúário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo.” [...] (BANDEIRA, 2001, p. 30-31, grifo nosso).

Esse poema demandaria uma análise pormenorizada dos modos com que ele é constituído pelo discurso-outro. Enunciativamente, o recurso de marcar o discurso direto por meio das aspas, o ato de “recuperar” os vocábulos próprios ao “uso” dos parnasianos, o trabalho com as rimas (efeito poético) e a ironia diriam muito sobre o “outro” que habita “Os sapos”. Com tais exemplos, o que nos importa é afirmar que o discurso modernista parodia o modo de se operar a língua na literatura, fato que poderíamos designar como a produção de uma *paródia linguística*, compreendida como uma forma de elaboração da identidade nacional e como um lugar de visibilidade dos “processos de identificação sociais, políticos e históricos, ideologicamente constituídos” (ORLANDI, 2004, p. 128), que traz vestígios enunciados “antes, em outro lugar, independentemente.” (PÊCHEUX, 1995, p. 162).

Mas o que nos autoriza dizer que, ao habitar um discurso, o discurso-outro se apresenta sob o estatuto da paródia? No tocante à paródia linguística, observamos que *Memórias sentimentais* e *Macunaíma* mantêm entre si um fato em comum: ambos operam com a língua que não deve constituí-los *no interior* de seu discurso. Se os discursos são constituídos por outros discursos, se não existe uma origem “pura” do discurso, “há sempre uma historicidade, um processo ininterrupto de produção de sentidos.” (NUNES, 2006, p. 28). Segundo Nunes (2006, p. 28), a paródia é um fato cuja “‘constituição’ do discurso pela alteridade fica patente”.

Antes de seguirmos com a análise da constituição do discurso pela alteridade, abordaremos a questão da *figura imaginária de língua* com o intuito de esclarecer que a construção da paródia linguística não se dá em um lugar vazio de sentidos, mas em um lugar delimitado por uma figura imaginária de língua que permitirá o seu movimento enquanto paródia.

Nos artigos “Tricher la langue” e “Langue blanche et langue rouge”, Françoise Gadet analisa o projeto literário moderno, especificamente o dos grupos da vanguarda europeia, enquanto um corpo de obras que pretende produzir uma ação sobre a língua a partir de dois efeitos ligados entre si: sobre o plano literário, a escrita moderna questiona as normas da língua; sobre o plano político, a escrita moderna ataca a língua comum, ataca a ordem social: “[o] projeto das Vanguardas literárias combate a linguagem na medida em que ela é percebida como algo que *intervém na construção da ordem e do interdito*.” (GADET, 1983, p. 28, tradução nossa, grifo nosso).

Se, por um lado, o campo da palavra é visto como um lugar de aplicação da criatividade, da liberdade na língua⁵², por outro, a sintaxe é sentida como um fator de “rigidez”, uma “barreira”, uma “armadura” a ser atacada:

[...] Fazer da oposição palavra/frase uma oposição real como dois modos de ser da língua, conduz, portanto, a uma *fantasia lexical*, ou a uma *fantasia da sintaxe imaginária*. Se a criatividade está na palavra, para dar vida à palavra já não pode mais haver uma sintaxe imaginária a ser violada (violação, desvio, ataque dessa cidadela). [...] E é na (e pela) ficção que a literatura moderna ataca a essa *dupla ficção*. (GADET, 1981, p. 119-120, tradução nossa, grifo nosso).

⁵² Por meio do “lapso, da palavra-valise, do trocadilho, do neologismo, da metáfora, o jogo da poesia, e os jogos sobre o significante propriamente ditos, poéticos ou não: a rima, a antístrofe, o anagrama, as canções infantis, a forma dos provérbios...” (GADET, 1981, p. 118, tradução nossa).

Esse *ataque à língua* materializa algumas figuras imaginárias de língua⁵³ nos textos de escritores, de linguistas e de psicanalistas próximos às problemáticas de vanguarda. Tais figuras assimilam a língua “à totalidade de um corpo pleno, à lei e à matéria.” (GADET, 1983, p. 28, tradução nossa). O trabalho de Gadet se foca, sobretudo, em trechos recortados das obras *O prazer do texto*, *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Aula*, de Roland Barthes. A autora mostra que Barthes, grande entusiasta das obras modernas, lista alguns termos utilizados para qualificar a língua. Desse modo, por meio de uma regularidade, os termos qualificativos nos remetem a três domínios⁵⁴: a) o da língua como corpo; b) o da língua como lugar de interditos; e c) o da língua como matéria⁵⁵. Algumas dessas figuras imaginárias podem ser encontradas nos excertos abaixo, retirados de *O prazer do texto* e *Aula*:

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma.

Sobretudo, evidentemente (é aí que a margem será mais nítida) sob a forma de uma materialidade pura: a língua, seu léxico, sua métrica, sua prosódia. Em *Lois*, de Philippe Sollers, **tudo é atacado, desconstruído**: os edifícios ideológicos, as solidariedades intelectuais, a separação dos idiomas e mesmo **a armadura sagrada da sintaxe (sujeito/predicado); o texto já não tem a frase por modelo**; é amiúde um potente **jato de palavras, uma fita de infralíngua**. No entanto, tudo isso vem bater contra uma outra margem: a do metro (decassilábico), da assonância, dos neologismos verossímeis, dos ritmos prosódicos, dos trivialismos (citacionais). A desconstrução da língua é cortada pelo dizer político, bordejada pela antiquíssima cultura do significante. (BARTHES, 1988, p. 12-13, itálico do autor, negrito nosso).

Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística, tal como a descreve Kierkegaard, quando define o sacrifício de Abraão como um ato inédito, vazio de toda palavra, mesmo interior, erguido contra a generalidade, o gregarismo, a moralidade da

⁵³ Essas figuras imaginárias são produzidas pelo processo metafórico que caracteriza o processo geral de linguagem (PÊCHEUX; GADET, 2011).

⁵⁴ Que constituem uma classe de equivalência que comporta a sintaxe, a gramática, as regras, a língua e a linguagem (GADET, 1981).

⁵⁵ A autora cita vários termos utilizados por Barthes, tais como o da língua como corpo “machucado”, “violentado”, “violado”, “torturado”, “respeitado”; o da língua como lugar de interdito a ser “amaciado”, “transgredido”, “trapaceado”, “subvertido”, “respeitado”; e o da língua como matéria “anulada”, “despedaçada”, “rompida”, “absorvida”, “triturada”, “remodelada” (GADET, 1981, p. 120-121).

linguagem; ou então pelo *amen* nietzschiano, que é como uma sacudida jubilatória dada ao servilismo da língua, àquilo que Deleuze chama de “capa reativa”. Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, **trapacear com a língua, trapacear a língua**. Essa **trapaça salutar**, essa **esquiva**, esse **logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura**. (BARTHES, 2002, p. 15-16, itálico do autor, negrito nosso).

Pelo viés da autora, as regras da língua não podem ser consideradas regras categóricas, mas sim elementos intrínsecos aos jogos ideológicos e às latitudes discursivas, possibilitando o acontecimento desses jogos e dessas latitudes. Com tais premissas, podemos compreender a produção dos enunciados e a tomada de posição do escritor que, sem escapar da *ordem da língua*, trabalha *com a língua* em seus escritos (PÊCHEUX; GADET, 2011).

A questão da figura imaginária de língua também pode ser observada nas condições de produção do nosso modernismo. A imagem do *poeta que brinca com a língua, com os versos, com as rimas*; a imagem do poeta que, a partir do *lirismo puro*, *liberta a palavra da ronda sintática, destruindo, em parte, a gramática*; a imagem do poeta que age *contra a construção fraseológica passadista* — eis as figuras que circulam em *A escrava que não é Isaura*, ensaio de Mário de Andrade:

O poeta brinca.

Brincadeira sem importância mas que entre outros benefícios traz o de irritar até a explosão os passadistas. Ora a cólera dos passadistas é um dos prazeres mais sensuais que nós temos. Musset também já enfraquecia propositadamente as suas rimas só para irritar Vitor Hugo. (ANDRADE, M. [1924] 2010, p. 44, grifo nosso).

A expressão do lirismo puro levou-nos a *libertar a palavra da ronda sintática*.

[...]

Insurgiram-se⁵⁶ principalmente *contra a gramática*. Quiseram negar-lhe direitos de existência.

Não é bem isso. A gramática existe. A gramática é científica, suas conclusões são verdadeiras, psicológicas. *A própria sintaxe não pode ser destruída senão em parte*.

Existirão eternamente sujeito e predicado.

O que alguns abandonaram é o *preconceito de uma construção fraseológica fundada na observação do passado em proveito de uma construção muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples*.

Certas licenças antigas são hoje de uso quotidiano.

A frase elíptica reina.

Pululam os verbos, adjetivos, advérbios tomados como substantivos.

Acontece que o substantivo às vezes é adjetivo... (ANDRADE, M. [1924] 2010, p. 47-48, grifo nosso).

⁵⁶ Os poetas da modernidade.

A partir dessa tomada de posição, as figuras de uma *poética moderna/modernista* vão se constituindo contra uma *poética passadista*. Ainda em *A escrava que não é Isaura*, encontramos esse pequeno comentário acerca das *leis que regem as poéticas passadas*:

Nestas há **leis de bom proceder**, há *Don't*, há **manuals do bom conselheiro**, há **regras de preconceito artístico**, **teias concêntricas da Beleza imitativa**, há **Estradas que conduzem**⁵⁷ à **Akademia Brasileira de Letras**.

[...]

Na orientação modernizante seguem-se **indicações largas dentro das quais se move com prazer a liberdade individual**. Não se encontram nela **regras de arame farpado que constroem senão indicações que facilitam**. E tanto legítimas que são tiradas da realidade exterior e do maquinismo psicológico. (ANDRADE, M. [1924] 2010, p. 98-99, *itálico do autor*, **negrito nosso**).

No “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, a figura imaginária de uma *língua natural e neológica, sem arcaísmos e sem erudição*, vem *inutilizar a adesão acadêmica*, vem *reagir contra todas as indigestões de sabedoria*, produzindo o mesmo efeito de *combate ao passado a partir do melhor de nossa demonstração moderna*:

A língua sem archaismos, sem erudição. Natural e neologica. A contribuição millionaria de todos os erros. Como falamos. Como somos.

[...]

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

*

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna. (ANDRADE, O. 1924, p. 5).

Na época em que *Memórias sentimentais* e *Macunaíma* foram publicados, é interessante notarmos que as críticas feitas por Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Hollanda (1925) e Ascenso Ferreira (1928) vão tocar nas figuras imaginárias de língua materializadas nos romances, tomando posicionamentos quanto ao português/brasileiro com que operam os escritores⁵⁸.

Sobre *Memórias sentimentais*, Moraes Neto e Hollanda fazem as seguintes afirmações:

⁵⁷ Palavra presente no original.

⁵⁸ Vale ainda destacar que a crítica literária, como vimos no capítulo anterior, também produziu as mais variadas figuras imaginárias de língua a partir das análises de *Memórias sentimentais* e de *Macunaíma*: o *desbaratamento sintático*, o *demanche do verso*, a *desarticulação sintática*, a *transmutação do vocabulário da literatura pós-naturalista e pós-simbolista*, a *ruptura das categorias gramaticais*, a *desgeografização da língua*, a *devastação da preciosa e solene língua dos puristas*.

Miramar é moderno. Modernista. Sua frase procura ser verdadeira, mais do que bonita. Miramar escreve *mal*, escreve *feio*, escreve *errado*: *grande escriptor*. Transposições de planos, de imagens, de lembranças. *Miramar confunde pra esclarecer melhor. Brinca com as palavras. Brinca com as idéas. Brinca com as pessoas. Éle é principalmente um brincalhão.*

[...]

As associações, visíveis nos poetas pela *falta de ligação sintactica entre as palavras*, são mais difíceis na prosa de Miramar onde a ligação existe. Nos poemas, é fácil compreender separadamente cada uma das idéas soltas. O leitor acha *falta de logica*, mas só não compreende o conjunto. Na prosa de Miramar *não se associam; se misturam, se entrepenetram. Para as entender mesmo isoladamente, é preciso separá-las primeiro*. O leitor pouco inteligente dirá apavorado:

[“]Quem é esse homem?

E’ louco, mas louco

pois anda no chão.”

A isso, Miramar respondeu previamente com a epigraphe do padre Antonio Vieira: “E se achar que *fallo escuro* não m’o tache, porque o tempo anda carregado; acenda uma candeia no entendimento.” (MORAES NETO; HOLLANDA, 1925, p. 219-220, grifo nosso).

Os críticos atribuem ao escritor o gesto de “escrever mal”, “escrever feio”, “escrever errado”, “falar escuro”, mas isso não é rechaçado, pois, para que um escritor possa ser considerado modernista, ele deve “confundir pra esclarecer melhor”, deve “brincar com as palavras”, “brincar com as idéias”, “brincar com as pessoas”. Mais uma vez, a questão da brincadeira, do jogo surge no discurso modernista, em que são atribuídos ao poeta a ação de jogar com as palavras e à língua uma figura de “objeto passível de jogo”⁵⁹. Nesse jogo, a sintaxe aparece enquanto a operação que dá propriedades lógicas à língua: embora a “presença da ligação sintática” exista, a frase da prosa de João Miramar se apresenta como que “repleta de idéias”: as idéias, formadas pelas palavras, “não se associam”, mas “se misturam”, “se entrepenetram”. É preciso, pois, “separá-las para compreendê-las melhor”, como se, sintaticamente, a frase pudesse conter em si mesma muitas idéias.

Na escrita do romance, a sintaxe, enquanto ordem da língua, ainda existe, não foi destruída: o que o escritor produz são “rupturas” — rupturas das “convenções gramaticais”⁶⁰, sobretudo. Essas convenções, no entanto, não colocam as memórias de João Miramar nem sendo escrita em “português” nem sendo escrita em “brasileiro”:

⁵⁹ Embora seja atribuída à língua uma figura passível de jogo, esse “jogo” difere das acepções de Pêcheux quanto às questões sobre o sujeito. Na visada dos críticos, Oswald de Andrade se apresenta como um jogador que tem certo poder sobre a língua.

⁶⁰ Tal como afirma Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*, cujo trecho recortamos acima: “A própria sintaxe não pode ser destruída senão em parte.” (ANDRADE, M. [1924] 2010, p. 47, grifo nosso).

Rompendo com uma série de convenções gramaticais, Miramar se decide enfim a “escrever brasileiro”. Não neguemos que esse gesto tivesse precursores. A verdade porém é que se muitos aconselhavam o gesto muito poucos, não é necessario exceptuar José de Alencar, tiveram a ousadia de pô-lo em pratica. O sr. Oswald de Andrade toma a atitude oposta que é, de qualquer maneira a mais corajosa. Se Miramar pratica o gesto, outro personagem, Machado Penumbra aprova-o apenas, sem aconselha-lo nem adopta-lo. Concordamos até certo ponto com a atitude prudente de Penumbra. *Seria um horror se todo o mundo daqui em diante se pusesse a “escrever brasileiro” e cada qual naturalmente a seu modo.* A prova é o proprio brasileiro de Miramar, tentativa proveitosa apenas enquanto *destruição*. *Acabou com o erro de português. Mas criou o erro de brasileiro, de que está cheio o livro.* Ninguém fala o brasileiro de Miramar. Sua construcção, de um raro poder expressivo, é personalissima. De artista. Portanto, de excepção. Ora, *nossa lingua em formação tem de obedecer a leis determinadas, as leis gerais de evolução linguística.* E’ nos submetendo ás suas tendências que a criaremos e não lhe dando a *feição inconfundível da frase de Miramar.* As excepções devem vir depois. Por óra trata-se de unificar. Os grandes criadores de linguas são grandes criadores na medida em que se conformam com o uso. Não são artistas, são vulgares. Coragem que poucos têm. Miramar errou o caminho. Quis ser artista. Não será um criador do brasileiro. (MORAES NETO; HOLLANDA, 1925, p. 220-221, grifo nosso).

Há aqui o efeito ideológico de que a especificidade do português brasileiro na escrita é natural, “caótica” e individual. Além disso, a escrita de João Miramar é considerada enquanto destruição (do próprio conceito de erro de português), mas que se torna “artificial”. A escrita moderna, pensada como um jogo entre a forma canônica da língua e a sua destruição, pode ser compreendida como uma figura imaginária de língua que metaforiza a sintaxe e as regras como a matéria a ser destruída pela literatura, como apontamos a partir da perspectiva de Gadet (1981, 1983). O sujeito teria “a ilusão de possuir domínio sobre a língua. Isso ocorre como se a literatura estivesse fora da língua, ou seja, distante de um mundo logicamente estabilizado: ‘ninguém fala o brasileiro de Miramar’.” (FERNANDES; RIBEIRO, 2016, p. 424).

Em sua crítica de *Macunaíma*, Ferreira aponta que a “Carta pras icamiabas” é um “impagavel documento escripto em estylo rethorico e alli posto de proposito como um instruso á vida e expressão synthetica do livro”. No capítulo, há uma inteligentíssima crítica urdida “com uma supreendente feição de symbolismo moderno.” (FERREIRA, 1928, p. 7). Ao contrastar a “escrita em expressão sintética” do livro ao capítulo de “escrita retórica”, tido como um “intruso” no livro, o crítico reafirma que a escrita modernista pretende se afastar da escrita passadista, “desarrumando” todas as “formulas” enunciadas por um “intellectualismo caduco”, cujos cérebros estavam “entupidos da poeira do Partenon e do Colyseu”:

O modernismo brasileiro — especie de menino fazendo “tem-tem” doidinho para se pôr de pé, *dessarrumara tudo por onde pudera passar a mão, virando bahús velhos de historia patria e entornando potes de sentimento nativista sobre um putici de cerebros entupidos da poeira do Partenon e do Colyseu.* [...]

E o milagroso resultado desse contacto com as diferentes expressões typicas da vida brasileira elle deve-o á coragem de suas atitudes avançadas, *rompendo com todas as formulas de um intelectualismo caduco.* (FERREIRA, 1928, p. 5, grifo nosso).

Ao mostrar como as figuras imaginárias de língua se apresentam em alguns textos críticos, veremos agora como elas se formam e operam o modo de escrita das obras, sobretudo quando cotejamos a escrita parodiada por Oswald de Andrade e por Mário de Andrade com outros trechos do romance.

Em *Memórias sentimentais*, o prefaciador Machado Penumbra se mostra oscilante entre exaltar e reprovar a escrita de João Miramar. Notemos o modo como a língua é operacionalizada nesse discurso, algo que só poderia ocorrer como paródia no interior da obra:

Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante. O Brasil, desde a idade trevosa das capitâneas, vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores. Época nenhuma da história foi mais propícia à nossa entrada no concerto das nações, pois que estamos na época do desconcerto. O Brasil, país situado na América, continente donde partiram as sugestões mecânicas e coletivistas da modernidade literária e artística, é um país privilegiado e moderno. Nossa natureza como nossa bandeira, feita de glauco verde e de amarelo jalde, é propícia às violências maravilhosas da cor. Justo é pois que nossa arte também o queira ser.

Quanto à glótica de João Miramar, à parte alguns lamentáveis abusos, eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselhá-la. Será esse o Brasileiro do Século XXI? Foi como ele a justificou, ante minhas reticências críticas. O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições das outras línguas imigradas entre nós e contudo tendendo paradoxalmente para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original. A uma coisa apenas oponho legítimos embargos — é à violação das regras comuns de pontuação. Isso resulta em lamentáveis confusões, apesar de, sem dúvida, fazer sentir “a grande forma da frase”, como diz Miramar pro domo sua⁶¹. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 43-44, grifo nosso).

Ao rememorar trechos de sua infância, João Miramar não escreve *com a língua de Machado Penumbra*, que está ligada à academia e ao eruditismo. As *Memórias sentimentais* não são construídas por meio da escrita de “ouro argamassado pela idade parnasiana” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 43, grifo nosso), mas por meio da escrita do “trabalho de plasma de uma língua modernista” (ANDRADE, O. [1924]

⁶¹ “Em causa própria”, “em defesa de si” em latim.

1999, p. 43, grifo nosso), a língua do “*Brasileiro do século XXI*” (ou o “*Brasileiro do século XXI*”) (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 44, grifo nosso), escrita de “estilo telegráfico”, repleta de “metáforas lancinantes”, produzida em uma língua que violaria “*as regras comuns de pontuação*” (ANDRADE, O. [1924], p. 44, grifo nosso):

3. GARE DO INFINITO

Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim.

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz tôda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 45-46).

6. MARIA DA GLÓRIA

Preta pequenina do peso das cadeias. Cabelos brancos e um guarda-chuva.

O mecanismo das pernas sob a saia centenária desenrolava-se da casa lenta à escola pela manhã branca e de tarde azul.

Ia na frente bamboleando maleta pelas portas lampiões eu menino. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 46).

14. UM PRIMO

Mamãe conversava muito com tia Gabriela porque elas eram viúvas. E o Pantico inquietava minha tranquilidade com anos menos e carrinhos feitos para descidas ladeiras amigo íntimo do copeiro arranjador de almanaques nas farmácias. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 48-49).

Em *Memórias sentimentais*, a paródia linguística não se limita às construções de Machado Penumbra. No trecho a seguir, o Dr. Mandarin Pedroso exalta as qualidades morais dos frequentadores do Recreio Ping-Pong. No discurso, as figuras acadêmicas de Rui Barbosa e de Olavo Bilac são retomadas em detrimento dos “romances de baixa palude literária” e dos “versos futuristas”, que deturpariam a moral e os bons costumes:

160. DISCURSO ANÁLOGO AO APAGAMENTO DA LUZ DURANTE O FOX-TROT PELO DR. MANDARIM PEDROSO

“Minhas meninas, meus rapazes!

Este clube é um lar!

Nele, o espírito hospitaleiro é uma prerrogativa ao lado do catecismo moral da juventude! E é devido a isso que o Recreio Pingue-Pongue se tornou célere a mais progressista artéria de nossa vida social, com floridas

ramificações pela política e pela literatura! Nele esplendei vós, ó inefáveis portadoras das graças venusinas, ao lado dos jovens pegureiros da Pátria!

Sob esta blusa de modesto obreiro, não me posso deslembrar que acontecimentos diários acumulam deslumbradoras certezas para vós.

Quero referir-me particularmente a um fato acontecido ontem à noite durante as danças e merecedor dos maiores elogios.

Porque aqui, meus senhores e senhoras, revelando uma cultura pouco vulgar, em juventudes desta idade, as sócias e sócios não cogitam tão-somente dos adornos que eletrizam os do respectivo sexo oposto. Não! Praticam os desportos! Seguindo a lição da Grécia, realizam o eterno anexo *Mens sana in corpore sano*. Aqui não se leem romances de baixa palude literária nem versos futuristas! Só se lê Rui Barbosa. Não! Aqui, formam-se dignos filhos e filhas do grande ser que Bilac chamou na sua frase cinzelada e lapidar ‘Astuta e forte, a grande mãe das raças, Eva!’ [...]” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 104).

Ao escrever às suas “mui queridas súbditas” para contar algumas aventuras passadas em São Paulo na busca de sua pedra preciosa⁶², Macunaíma toma “da pena” e se despoja da “asperidade” da “língua falada” e começa a se exprimir “numa outra linguagem”, já que os paulistas “falam numa língua e escrevem noutra” — escrevem em “*um português de lei*” (ANDRADE, M. 2007, p. 253, grifo nosso):

Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas.
Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis,
São Paulo.
Senhoras:

Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saúdade e muito amor, com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo — a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes — não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgades ginetes belígeros e virdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou a nós, Imperator vosso, tais dislates da erudição, porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heróicas e mais conspícuas, tocadas por essa platina respeitável da tradição e da pureza antiga. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 97).

Segundo Macunaíma, a língua falada seria um “linguajar *bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade*, mas que não deixa de ter *o seu sabor e força nos apóstrofes, e também nas vozes do brincar*.” (ANDRADE, M. [1928]

⁶² Ao estudar a formação do leitor brasileiro e o imaginário da leitura no Brasil colonial, Nunes analisa os discursos de viajantes e missionários na conjuntura da colonização. Segundo o autor, “os relatos de viajantes e missionários são uma fonte textual complexa, que compreende diversas instâncias de saber: a política, a ciência, a religião; assim como diversas modalidades discursivas, como: descrição, narração, enumeração. [...] Devemos salientar o caráter de ‘relatório’ desses textos, que eram feitos para os Reinos e as Ordens religiosas; trata-se, pois, de um discurso regulado pelas exigências das autoridades superiores na Europa, conforme os interesses políticos, econômicos e religiosos. No Brasil [...], a circulação dos relatos restringia-se a pequenos grupos: os próprios missionários, os eclesiásticos, os governadores.” (NUNES, 1994, p. 46-47). A “Carta pras icamiabas” pretende dar o efeito dos relatos de viajantes e missionários, dado que Macunaíma se coloca na posição de relator de sua viagem.

2007, p. 107, grifo nosso). Na “Carta pras icamiabas”, as figuras imaginárias de língua tomam não apenas as feições de aspereza, de barbarismo, de impureza — figuras sob as quais o romance é escrito⁶³ —, mas também são identificadas a nomes de personagens cultuados como “homens do bem falar” (Virgílio, Lineu, Camões), a línguas outras (o latim, o italiano) e a instrumentos linguísticos (os dicionários):

[...] Mas si de tal *desprezível língua se utilizam na conversação* os naturais desta terra, logo que tomam da pena, *se despojam de tanta aspereza*, e surge o *Homem Latino*, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, *mui próxima da vergiliana*, no dizer dum panegerista, *meigo idioma*, que, com imperescível galhardia, se intitula: *língua de Camões!* De tal originalidade e riqueza vos há-de ser grato ter ciência, e mais ainda vos espantarei com saberdes, que á grande e quasi total maioria, nem essas duas línguas bastam, senão que se enriquecem do mais *lídimo italiano*, por mais *musical e gracioso*, e que por todos os recantos da urbs é versado. De tudo nos inteiramos satisfatoriamente, graças aos deuses; e muitas horas hemos ganho, discreteando sobre o z do termo Brazil e a questão do pronome “se”. Outrossim, hemos adquirido muitos *livros bilíngües*, chamados “burros”, e o *dicionário Pequeno Larousse*; e já estamos em condições de *citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os testículos da Bíblia*. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 107-108, grifo nosso).

Não basta mostrarmos que a construção de uma figura imaginária de língua se dá na materialidade linguística. É preciso levar em conta que o processo histórico também afeta essa materialidade.

Sobre a conjuntura do modernismo, Bosi afirma que não poderíamos tratar das obras que marcaram⁶⁴ o movimento sem nos atentarmos para a “abertura dos seus autores ao que se estava fazendo na França ou, via França, na Itália futurista, na Alemanha expressionista, na Rússia revolucionária e cubofuturista” (BOSI, 2003, p. 209). Nesse sentido, podemos pensar, por um lado, que o nosso modernismo acompanha o “trabalho da língua” proporcionado pela “onda de choque” que marca “a era do imperialismo e das revoluções proletárias: o começo do socialismo, mas também a ascensão em potência e a generalização (através da guerra de 1914-1918) dessa

⁶³ Notemos como a operação linguística da “Carta pras icamiabas” destoa de outros excertos do romance. No capítulo “Maioridade”, Macunaíma se depara com o Currupira “moqueando carne, acompanhado do cachorro dele Papamel.” (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 23). A primeira atitude de Macunaíma frente ao Currupira é a de pedir um pedaço de carne à entidade folclórica protetora das matas. A escrita desse trecho é operada com traços da oralidade:

— Meu avô, dá caça *pra mim comer?*

— Sim, Currupira fez.

Cortou carne da perna moqueou e deu pro menino, perguntando:

— O que você está fazendo na capoeira, *rapaiz!*

— Passeando.

— Não diga!

— Pois é, passeando.” (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 23-24, grifo nosso).

⁶⁴ Como *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, e o já citado *Memórias sentimentais*.

máquina de tipo novo cujas engrenagens se formaram ao longo do século XIX” (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 64). Dado que o equívoco afeta o real da história, “o que se manifesta pelo fato de que todo processo revolucionário atinge também o espaço da língua”, algumas datas históricas, como o Outubro russo de 1917, correspondem na linguagem a momentos privilegiados, como “o surgimento das ‘vanguardas’ literárias, poéticas e linguísticas” (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 64), produzindo efeitos não só na Europa, mas em todo o mundo.

Por outro lado, não podemos esquecer que o Brasil possui um trajeto histórico específico de constituição enquanto um Estado-Nação⁶⁵. Bosi afirma que a situação interna em que aparece o texto modernista também deve ser levada em conta, já que

[no] interior de uma Nação apenas juridicamente unificada, fora-se articulando, desde a segunda metade do século XIX, um subsistema diverso do sistema inclusivo. Para tanto, não bastou que aparecessem os talentos modernistas. Era necessário que esses talentos se movessem no solo sólido de uma cidade moderna, capital do estado mais “desenvolvido” do Brasil. Então, as imagens novas da indústria, da máquina, da metrópole, do burguês, do proletário e do imigrante, e, sinal de relevo, do intelectual sofrido e irônico, puderam surgir na poesia de Mário e no mosaico futurista de Oswald de Andrade. (BOSI, 2003, p. 212).

Salvaguardando-nos das entusiastas afirmações do crítico acerca dos modernistas paulistas, partiremos para o momento de pensar a paródia e a constituição do discurso pela alteridade. Algumas questões, como a do modernismo enquanto um acontecimento, retornarão como um problema ao final desta dissertação.

Quanto às figuras imaginárias de língua, pudemos notar que o (des)encontro produzido por um modo de trabalhar com a língua é constitutivo das obras, efeito do que pode (ou não pode) ser dito no interior de um discurso modernista.

Para que possamos dar continuidade às análises de *Memórias sentimentais* e de *Macunaíma*, precisamos adentrar no campo das definições e dos autores que trabalharam especificamente com a paródia no tocante às problemáticas da língua, do texto e do discurso. Assim, abriremos um subtópico para brevemente discutir o estatuto da paródia nos estudos da linguagem.

⁶⁵ Antes da constituição do Estado-Nação, a problemática da colonização marca a formação do Brasil e não pode ser abandonada em nossa perspectiva.

4.1 O fora no dentro: a paródia enquanto um jogo de remissões

A paródia tem sido largamente retomada ao longo da constituição de alguns campos do conhecimento⁶⁶. Se nos atentarmos para o trajeto histórico desse conceito⁶⁷ nos estudos da linguagem, deparamo-nos com uma série de autores que se dedicaram a abordar as suas especificidades nos campos da linguística, da poética literária, da narratologia e do discurso — principalmente a partir dos anos 60 em países como o Brasil e a França. O modo como esse conceito é apresentado no percurso de um campo de conhecimento configura um determinado lugar teórico-analítico do objeto a ser lido e interpretado.

A teoria nos mostra que a *imitação* recebe um estatuto específico desde a *Poética* de Aristóteles. Segundo o filósofo, a *mimesis*⁶⁸ estaria relacionada à questão da semelhança no campo das artes, concedendo-lhes um caráter representacional da realidade, dado que “a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas.” (ARISTÓTELES, 2015, p. 57).

Aristóteles aborda a produção poética *em si mesma* e segundo os *meios*, os *objetos* e o *modo de imitação*. Assim, o filósofo trata a arte poética em si e as suas espécies e a função “que cada espécie tem”; o modo como “se devem compor os enredos — se a composição poética se destina à excelência”; e “quantas e quais são suas partes, assim como de todas as outras questões que resultam do mesmo método” (ARISTÓTELES, 2015, p. 35-37).

⁶⁶ Dentre eles, citamos, por exemplo, a poética, a retórica e os estudos literários.

⁶⁷ Não seria um “erro” inserirmos essa “palavra” na ordem dos conceitos, pois o “conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 27-28). Todo conceito tem uma história e só é construído em função dos problemas “que se consideram mal vistos ou mal colocados” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 28) em determinado campo de conhecimento.

⁶⁸ A *mimesis* platônica é retomada por Aristóteles enquanto um procedimento artístico puro e simples. Com isso, o filósofo quer “determinar o campo de atuação do que se poderia chamar de ‘mimético’, quer saber quais são essas artes, como funcionam, quais os seus limites e relações mútuas. Aristóteles não mistifica a *mimesis*, referindo-a a um ideal assim como o fez Platão, mas ele decerto encontra nas manifestações miméticas princípios e elementos constitutivos que terminam propondo, de um modo bastante diverso de Platão, uma hierarquia para as expressões miméticas.” (PINHEIRO, 2015, p. 15).

Embora não defina a paródia na *Poética*, Aristóteles utiliza-se do termo paroidias (παρωδίας) para se referir ao gênero épico burlesco no fragmento 1448a, atribuindo a sua invenção a Hegêmon de Taso:

Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais — assim como fazem os pintores: Polignoto retrata personagens melhores; Pauson, piores; Dionísio, semelhantes —, pois é evidente que cada uma das mimesis mencionadas se apoiará nessas distinções, e será diferente na medida em que se mimetizam, nesse sentido, objetos diferentes. De fato, essas dessemelhanças podem se apresentar na dança, na aulética e na citarística; e também no que diz respeito às obras em prosa e à poesia sem acompanhamento musical: por exemplo, Homero mimetizou personagens melhores; Cleofão, semelhantes; *Hegêmon de Taso*, *<o> primeiro a escrever paródias*, e Nicócares, autor da *Delíada*, *personagens piores*. (ARISTÓTELES, 2015, p. 47-49, grifo nosso).

Nas notas sobre a sua tradução da *Poética*, Richard Janko afirma que podemos encontrar na *Retórica* a menção à paronomásia, aos jogos de palavras e a uma *forma de humor “em versos”*, forma “pela qual eu penso que [Aristóteles] significa a paródia” (JANKO, 1987, p. 164, tradução nossa). O exemplo trazido pelo tradutor foi retirado do excerto 11.1412a26-36, no qual Aristóteles desenvolve a metáfora enquanto uma quebra de expectativa: o ouvinte espera ouvir algo já conhecido e compartilhado entre todos, mas, no entanto, é surpreendido devido a obtenção de uma nova ideia sobre o que é dito. Na visão de Janko, esse trecho seria significativo para compreendermos o movimento da paródia na *Retórica*:

Como afirma Teodoro, o atraente é instaurado com expressões novas. E, como o observa o próprio Teodoro, **alcança-se esse resultado se a ideia é extraordinária e não se harmoniza com a opinião corrente então aceita**; utilizam-se **expressões burlescas semelhantes às que são utilizadas pelos autores cômicos nas suas imitações. Os jogos de palavras são responsáveis pelo mesmo efeito**, ou seja, **um efeito que causa surpresa**. Esse artifício é encontrado na poesia *bem como na prosa*. A expectativa do ouvinte é frustrada. Como em...

Ele ia e seus pés estavam calçados de sua frieira.

...onde se suporia que a palavra deveria ser *sandálias*. (ARISTÓTELES, 2011, p. 242-243, itálico da tradução, negrito nosso).

Giorgio Agamben afirma que a paródia, ao longo dos séculos, foi definida de duas maneiras. A primeira definição apresentada é a que se tornou típica do manual retórico a respeito do texto literário: “imitação do verso de outrem, na qual o que em outro é sério passa a ser ridículo, ou cômico, ou grotesco.” (AGAMBEN, 2007, p. 37).

Relativamente moderna, essa definição provém de uma tradição retórica que possui uma consolidação exemplar no final do século XVI, principalmente a partir da obra *Poética*, escrita pelo filósofo italiano Giulio Cesare Scaligero. Segundo Agamben (2007, p. 38), a acepção encontrada na obra de Scaligero se transformou em modelo “no qual se inspirou por séculos o tratamento do assunto”:

“Assim como a Sátira deriva da Tragédia e o Mimo da Comédia, a Paródia deriva da Rapsódia. Aliás, quando os rapsodos interrompiam sua recitação, entravam em cena os que, por amor do jogo e para reanimar os ouvintes, invertiam tudo o que havia acontecido antes... Por isso, chamariam tais cantos de *paroidous*, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A Paródia é, portanto, uma Rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras. Era algo semelhante à Epirrhema e à Parábase”. (SCALIGERO apud AGAMBEN, 2007, p. 38, grifo nosso).

No discurso de Scaligero, duas características canônicas da paródia ficam bem marcadas: a dependência de um modelo preexistente, “que de sério é transformado em cômico”, e a “conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes.” (AGAMBEN, 2007, p. 38).

A segunda definição apresentada por Agamben possui outra acepção, mais antiga, que nos remete à esfera da técnica musical. A definição de paródia advinda do mundo clássico indica a separação entre canto e palavra, entre *melos* e *logos*. Na música grega, originalmente, havia a exata correspondência da melodia ao ritmo da palavra. A partir dos poemas homéricos, esse nexos acabou sendo desfeito, e os rapsodos começaram a introduzir melodias percebidas como discordantes pelos ouvintes. Os rapsodos passaram, então, a cantar *para ten oden*, contra o canto — ou ao lado do canto⁶⁹ (AGAMBEN, 2007). Nesse sentido, a paródia designa

[...] a ruptura do nexos “natural” entre a música e a linguagem, a dissolução do canto pela palavra. Ou então, pelo contrário, da palavra pelo canto. [...] O rompimento do vínculo liberta um *parà*, um espaço ao lado, em que se instala a prosa. Mas isso significa que a prosa literária traz em si o sinal da separação do canto. (AGAMBEN, 2007, p. 39).

⁶⁹ Ao falar sobre a separação entre canto e palavra, Agamben introduz o que já afirmamos sobre a “invenção da paródia”: “Aristóteles informa-nos que o primeiro a introduzir nesse sentido a paródia na rapsódia foi Hegemon de Thasos. Sabemos que seu modo de recitar provocava risadas irrefreáveis nos atenienses. Diz-se do citarista Oinopas que ele introduziu a paródia na poesia lírica, separando, também nesse caso, a música da palavra. A separação entre canto e linguagem aparece completa em Calias, que compõe um canto em que as palavras cedem o lugar à soletração do ABC (*beta alfa, beta eta* etc.).” (AGAMBEN, 2007, p. 39).

Embora o recurso da paródia seja comumente tratado como um modo depreciativo de imitação⁷⁰, Agamben afirma que a paródia é algo sério⁷¹, “não porque a paródia não seja coisa séria (pelo contrário, às vezes é seríssima), mas porque *não pode pretender identificar-se com a obra parodiada*, não pode renegar o fato de se situar necessariamente ao lado do canto (*parà-oiden*) e de não ter um lugar próprio.” (AGAMBEN 2007, p. 39, grifo nosso).

Ao analisar a literatura italiana a partir de Dante Alighieri, Agamben traz a seguinte afirmação: “Em um sentido particular, toda a tradição da literatura italiana cai sob o signo da paródia.” (AGAMBEN, 2007, p. 43). Segundo o filósofo, a paródia seria o elemento essencial do estilo de Dante, “que procura produzir um duplo, de dignidade quase igual à das passagens da Sagrada Escritura que reproduz.” (AGAMBEN, 2007, p. 43). Nesse sentido, a presença de uma “instância paródica” na literatura italiana *faz vir à luz a relação do falante com a língua*:

[...] *Todos os poetas estão apaixonados por sua língua. Mas, em geral, algo se revela a eles por meio da língua, algo que os rapta e os ocupa inteiramente: o divino, o amor, o bem, a cidade, a natureza...* Com os poetas italianos — pelo menos a partir de determinado momento — verifica-se um fato singular: eles estão apaixonados *apenas* por sua língua, e esta lhes revela unicamente a si mesma. E isso é causa — ou, talvez, consequência — de outro fato singular, a saber, que *os poetas italianos odeiam sua língua na mesma medida em que a amam*. (AGAMBEN, 2007, p. 43, grifo nosso).

No caso dos poetas italianos, a paródia não funcionaria somente pela inserção de “conteúdos mais ou menos cômicos dentro de formas sérias, *mas parodiando*, por assim dizer, *a própria língua*.” (AGAMBEN, 2007, p. 43, grifo nosso). Assim, a paródia descobre “na língua (e, portanto, no amor) uma cisão.” (AGAMBEN, 2007, p. 43).

⁷⁰ Tal como o faz Dominique Maingueneau, que aborda a imitação e a paródia como um fenômeno de *heterogeneidade mostrada*. Ao trazer os conceitos lado a lado, o autor afirma que “entre os fenômenos de heterogeneidade, a *imitação* ocupa um lugar importante, representando uma de suas manifestações mais visíveis; há muito tempo que a retórica a codifica em torno da noção de **paródia**. **Mas este último termo é utilizado de modo depreciativo**, enquanto a imitação de um gênero de discurso pode assumir dois valores opostos: a *captação* e a *subversão*.” (MAINGUENEAU, 1997, p. 102, itálico do autor, negrito nosso).

⁷¹ O tratamento da seriedade paródica não é um dizer exclusivo de Agamben. Campos (1967), já nos anos 60, afirmava que a paródia não deveria ser entendida apenas no sentido de imitação burlesca, mas, sobretudo, na sua acepção etimológica de canto paralelo. Claude Abastado (1976 apud SÁ, 1999, p. 20) afirma que a paródia caracteriza, em sua ausência, a escrita moderna, “em que fragmentos coagulados de discursos e de *topoi*, percebidos em filigrana, organizam a obra como um espaço de tensões, nela se refratam e se deformam, abrem-na para a totalidade cultural e fazem-na finalmente impor-se e expandir-se. [...] Seja como for [...], a paródia deixa de figurar no capítulo das ‘anedotas literárias’. Passa a ser objeto de estudo e considera-se seu alcance político, isto é, seu poder de subversão.”

[...] O obstinado bilinguismo da cultura literária italiana (latim/vulgar e, mais tarde, com o declínio progressivo do latim, língua morta/língua viva, língua literária/dialetto) tem, nesse sentido, certamente uma *função paródica*. [...] O essencial, em qualquer caso, reside no fato de ser possível *instaurar na língua uma tensão e um desnível*, sobre o qual a paródia *instala sua central elétrica*. (AGAMBEN, 2007, p. 43, grifo nosso).

Essa tensão é sentida na literatura italiana do século XX. Nesse caso, a paródia não seria mais um gênero literário, mas *a própria estrutura do meio linguístico no qual a literatura se expressa*: “Ao lado de escritores que promovem o dualismo como uma espécie de ‘discordância’ interna à língua [...], há escritores que, em verso ou em prosa, celebram parodicamente o não-lugar do canto. [...] Óbvio é, de toda maneira, que se cante — e se fale — somente ao lado (da língua e do canto).” (AGAMBEN, 2007, p. 44).

Em suma, poderíamos apontar que a perspectiva de Agamben nos encaminha para um duplo direcionamento: a paródia seria um *não-lugar* e a *instância que faz vir à luz a relação do falante com a língua*.

Refletir discursivamente o estatuto da paródia⁷² a partir de Agamben nos permite não conceber a paródia como uma forma rebaixada, não séria, de imitação. Pensada não por seu conteúdo, mas por seu funcionamento, a paródia deve ser vista como um *lugar de confrontos que se constroem a partir das remissões advindas “de um outro lugar”* (ou, em termos discursivos, de uma outra formação discursiva).

Desse modo, concordamos com a afirmativa do filósofo de que a paródia “não pode pretender identificar-se com a obra parodiada”, dado que, para que a obra apresente em sua constituição o movimento da paródia, ela não pode se tornar uma simples repetição da alteridade. No entanto, por “se situar necessariamente ao lado do canto”, questionamos o fato de a paródia ser um não-lugar, ou melhor, de “não ter um lugar próprio”. Na verdade, esse “não ter um lugar próprio” (esse “estar fora do lugar”) nos coloca frente a um *lugar não absoluto*, ou, em outras palavras, um *lugar de diferenças e de relações* (ORLANDI, 1993). Enquanto lugar, a paródia nos remete necessariamente a um discurso-outro anterior, exterior e independente.

⁷² Não entraremos nas propostas específicas do filósofo italiano a respeito da paródia. A partir das palavras de Vladimir Safatle, podemos resumir a questão agambiana da seguinte forma: o esquema sobre a paródia apresentado acima permite a Agamben “construir um conceito de profanação capaz de nos colocar diante de uma ação que não executa ou transgredir a norma, mas que a desativa. Usando a ideia de que profanar é restituir as coisas (outora separadas na dimensão do sagrado) ao livre uso dos homens, trata-se de pensar uma ação que instaure este livre uso através da ironização do que antes estava separado, sacralizado, perdido em sua identidade imediata. Um uso irônico que, ao mimetizar o sacralizado, anula o vínculo seguro entre coisas, regras e sentido que toda noção de sagrado visa garantir.” (SAFATLE, 2007, p. 110).

Se consideramos que o discurso-outro é uma presença virtual na materialidade discursiva⁷³, se ele marca, “do interior desta materialidade, a insistência do outro como lei do espaço social e da memória histórica, logo como o próprio princípio do real sócio-histórico” (PÊCHEUX, 2012, p. 55), deslocamos a paródia enquanto um movimento que não possui um lugar próprio. Assim, consideramos que os lugares não são absolutos já que o princípio discursivo nos mostra que “os sentidos não têm origem, não pertencendo, de direito, a lugar nenhum.” (ORLANDI, 1993, p. 7).

A partir dessa reflexão, compreendemos a noção de lugar sendo determinada pela história. Pelo fato de que, ao se constituírem, os sentidos podem “sofrer um deslizamento, um processo de transferência que faz com que apareçam como deslocados” (ORLANDI, 1993, p. 7), o lugar se apresenta “sem ponto original, mas jogando o jogo da diferença, da cópia, da simulação” (ORLANDI, 1993, p. 7) — ou poderíamos dizer o *jogo da relação parodística*. Esse jogo não é controlado pelo sujeito: “o que há é a aparência de controle e de certeza dos sentidos porque as práticas sócio-históricas são regidas pelo imaginário, que é político.” (ORLANDI, 1993, p. 7).

Se Agamben nos possibilita pensar que na paródia algo se revela por meio da língua, como, a partir dessa reflexão, a Análise do Discurso pode trabalhar a relação entre a paródia e o imaginário de língua?

Antes de tudo, é fundamental destacar que a paródia não pode ser reduzida a um gênero ou tipo de discurso, pois está diretamente relacionada a processos mais abrangentes do que o texto. Além disso, a posição do sujeito e a sua relação com a língua (de amor ou ódio, por exemplo) é materializada no movimento de parodiar a própria língua. Isso implica em reconhecer em tal movimento não a estrutura do meio linguístico no qual a literatura se expressaria, como afirma Agamben, mas como um observatório produtivo para compreendermos como funciona o imaginário de língua para os sujeitos.

4.2 Além de uma questão intertextual?

Para apreender a relação parodística, não bastaria dar enfoque à presença de um texto no interior de outro texto, fato de linguagem que poderíamos designar como *intertextualidade*.

⁷³ A descrição de um enunciado ou de uma sequência coloca necessariamente em jogo “o discurso-outro como espaço virtual desse enunciado ou dessa sequência.” (PÊCHEUX, 2012, p. 55).

Comumente, credita-se aos teóricos dos anos 60, principalmente àqueles ligados à poética literária e à narratologia, a problemática da intertextualidade como fundamento para trabalhar a manifestação da presença de outro(s) texto(s) em um texto. Segundo Catherine Julia, essas manifestações tomam a forma de citações, de alusões, de inserções de fragmentos de um texto A em um texto B, sendo que essas “transformações correspondem aos antigos gêneros repertoriados como a paródia, o pastiche, a caricatura etc.” (JULIA, 2001, p. 184, tradução nossa). Na visada da autora, a questão da intertextualidade sucede a da poética dos gêneros desenvolvida ao longo dos séculos desde Aristóteles (JULIA, 2001). A seguir, veremos que a noção de intertextualidade em Julia Kristeva e em Roland Barthes ultrapassa aquilo que podemos denominar como a “caça de um texto em outro texto”, ampliando os fundamentos sobre a questão da “presença de texto(s) em um texto”.

Kristeva, autora que difundiu os estudos sobre a intertextualidade, considera que o texto poético é um espaço múltiplo onde “o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos.” (KRISTEVA, 2005, p. 185). Nessa concepção, o texto seria compreendido enquanto uma *prática* e uma *produtividade* em que um aparato translinguístico “redistribui a ordem da língua estabelecendo a relação de uma fala comunicativa em vista da informação direta com diferentes tipos de enunciados anteriores ou sincrônicos.” (KRISTEVA, 1968, p. 103, tradução nossa). Segundo a autora, a linguagem poética absorve uma “multiplicidade de textos (de sentidos) na mensagem poética que, sob outro ângulo, apresentaria como focalizada por um sentido.” (KRISTEVA, 2005, p. 185).

Seguindo as ideias de Mikhail Bakhtin, Kristeva afirma que todo texto “se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifo da autora). Barthes leva as proposições de Kristeva adiante para compreender que todo texto é um tecido novo de citações passadas. Ao se apresentar como um “campo de redistribuição da língua”, essa desconstrução-reconstrução possibilita *permutar textos*, retalhos de textos que “existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um *intertexto*; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura

ambiente; todo texto é um tecido novo de citações passadas.” (BARTHES, 2004, p. 276, grifo do autor). Redistribuídos no texto, encontram-se nele

trechos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois há sempre linguagem antes do texto e em torno dele. **A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas.** Epistemologicamente, o conceito de intertexto é o que traz para a teoria do texto o volume da socialidade: é toda linguagem, anterior e contemporânea, que vem para o texto, não pelo caminho de uma filiação detectável, de uma imitação voluntária, mas segundo o caminho da disseminação — imagem que garante ao texto o status de *produtividade*, não de *reprodução*. (BARTHES, 2004, p. 276, itálico do autor, negrito nosso).

Denise Maldidier, Claudine Normand e Régine Robin defendem que, a partir da década de 1970, as pesquisas semiológicas de Barthes (e poderíamos acrescentar aqui o nome de Kristeva) produziram uma verdadeira mudança de terreno em relação às práticas de leitura dominantes até então: “elas privilegiam os problemas do significante e a intervenção do inconsciente, e se apresentam como ‘*a edificação (coletiva) de uma teoria libertadora do significante*’” (MALDIDIER; NORMAND; ROBIN, 2010, p. 84, grifo nosso). Na visada barthesiana, a *significância*⁷⁴ é o processo que ajuda a “libertar” o texto das teorias do significado transcendental, fazendo com que o texto se remeta “de um significante a outro significante sem jamais se fechar” (BARTHES, 2004, p. 343). Pela significância, aquilo que Barthes (2001, p. 175) compreende como um “retorno terrificante do significante puro” contra o significado passa a produzir sentido. Assim, Barthes se situa em “um projeto de desconstrução do sujeito e da linguagem comunicativa, e define, contra o ‘texto pleno’ (clássico, resultado de uma preparação anterior), um texto plural [...], dando-se a ler, como trabalho, ‘galáxias de significantes e não estrutura de significados’” (MALDIDIER; NORMAND; ROBIN, 2010, p. 84).

Um dos grandes questionamentos ao modo de trabalhar esse *texto plural* é o de que, ao aceitar a ideia de um salto infinito de significações, cada sujeito manifestaria

⁷⁴ Segundo Kristeva (2005, p. 11, grifo da autora), a significância é o “*trabalho* de diferenciação, estratificação e confronto que se pratica na língua e que deposita sobre a linha do sujeito falante uma cadeia significante comunicativa e gramaticalmente estruturada. A *semanálise*, que estudará no *texto* a significância e seus tipos, terá, pois, de atravessar o significante com o sujeito e o signo, assim como a organização gramatical do discurso, para atingir essa zona onde se congregam os *germes* do que *significará* na presença da língua”. Em alguns momentos de *O prazer do texto*, Barthes (1988) usa o conceito *significância* como sinônimo de *fruição* [*jouissance*].

“a sua singularidade”⁷⁵. Isto seria perder de vista a materialidade do discursivo” (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 238) e entraria em choque com a questão da *metáfora* em Análise do Discurso, dado que essa noção se apresenta como

decisiva, em nosso sentido. Afirmando que a metáfora é *primeira e não-derivada* não queremos *inverter* a relação entre sentido próprio (núcleo de sentido, denotação, fundamento da proposição lógica) e sentido figurado (periferia do sentido, maneira de falar, conotação e competência do “estilo”), fazendo entender que todo sentido é figurado e periférico, o que leva a crer na perspectiva das “leituras plurais”. Trata-se, ao contrário, de liquidar o próprio par núcleo/periferia, considerando a metáfora como o *transporte* entre dois significantes, constitutivos de seu sentido, e a orientação des-equalizante desta relação como a condição de aparecimento do que, em cada caso, poderá funcionar como “sentido próprio” ou como “sentido figurado”. (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 244, grifo dos autores).

Em Análise do Discurso, não negamos o funcionamento do significante nem nos ensurdecemos ante o “jogo mallarmeano dos significantes, a incidência inconsciente do Witz (chiste) e de tudo o que, da língua, escapa ao sujeito falante” (PÊCHEUX, 1998, p. 23). Se levamos em consideração o “funcionamento do discurso em suas determinações históricas pelas ideologias” (MALDIDIER; NORMAND; ROBIN, p. 89), é para que não confiemos na ideia de que “o processo de transformação interior aos espaços do simbólico e do ideológico é um processo EXCEPCIONAL: o momento heroico solitário do teórico e do poético (Marx/Mallarmé) como *trabalho extraordinário do significante*.” (PÊCHEUX, 2012, p. 52, grifo nosso).

Outro questionamento a ser feito à teoria construída por Kristeva parte da relação posta entre a semiologia e o materialismo. Na visada da autora, a semiologia viria como uma “tentativa de formalização dos sistemas significantes” a ser “aplicada ao *texto social*, isto é, a *todas as práticas sociais*, entre as quais a literatura é uma variante” (MALDIDIER; NORMAND; ROBIN, 2010, p. 88, grifo nosso). A crítica feita a partir da Análise do Discurso recai tanto na tentativa de formalização quanto na aplicação dessa formalização ao texto social. Além disso, devemos considerar que, ao ser empregada a propósito das práticas sociais, a expressão *texto social*

leva diretamente a pensar que todas essas práticas se inscrevem em um mesmo nível, em um mesmo modelo de análise que é precisamente o modelo textual. Por mais distante que seja colocado o problema da prática textual no conjunto

⁷⁵ Não que a singularidade não seja, a nosso ver, um problema para a Análise do Discurso. Aliás, é importante nos questionarmos o quanto temos avançado nessa questão em nossos estudos. Sobre esse ponto, cf. o artigo “Algumas notas sobre o significante, o acontecimento e a singularidade”, de José Guillermo Milán-Ramos e de Lauro José Siqueira Baldini (2000).

das outras práticas, não é, finalmente, esta prática que se torna modelo de todas as outras? (MALDIDIER; NORMAND; ROBIN, 2010, p. 88).

Na perspectiva discursiva, o texto não pode ser o objeto por excelência da análise — principalmente quando se torna um modelo de outras práticas, como as práticas teóricas e políticas, por exemplo —, dado que ele não funciona: “o que funciona é a *língua*” (PÊCHEUX, 1997, p. 62, grifo do autor). Nesse caso, “*é impossível analisar um discurso como um texto*, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre si mesma, mas [...] é necessário referi-lo ao *conjunto de discursos possíveis* a partir de um estado definido das condições de produção” (PÊCHEUX, 1997, p. 79, grifo do autor). Podemos, pois, apoiarmo-nos nas palavras de Sírío Possenti para afirmar que

um discurso nunca equivale a um texto, seja porque pode “haver” mais de um discurso em um mesmo texto (por efeito do interdiscurso), seja, principalmente, porque um discurso se materializa tipicamente em uma dispersão de textos (conforme assinalou Foucault). (POSSENTI, p. 2003, p. 212).

No entanto, abandonar a questão da textualidade não seria produtivo, pois, no modo de trabalhar o arquivo, um texto pode surgir “como acontecimento a ler” (PÊCHEUX, 1999, p. 52) já que “há relações determinadas entre linguagem e história, e que são essas relações que explicam o surgimento, a circulação e a interpretação dos textos” (POSSENTI, 2010, p. 28). Se levada enquanto uma abordagem que visa ao estudo dos “*efeitos de troca* que afetam a circulação dessimétrica e desigual dos enunciados, suscetíveis de se enlaçar em fórmulas produtoras de acontecimentos históricos” (PÊCHEUX, 2011a, p. 102, grifo do autor), a intertextualidade faz com que nos afastemos de uma concepção classificatória dos discursos — considerando, particularmente, os trabalhos de Kristeva e de Barthes, não o de Gérard Genette (1989), que faz questão de enumerar, classificar e ordenar os tipos de relações transtextuais⁷⁶,

⁷⁶ Segundo Genette, o seu objeto recai sob o texto não em sua singularidade, mas no “conjunto das categorias gerais ou transcendentais — tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. — de que depende cada texto singular. Eu diria hoje, em um sentido mais amplo, que este objeto é a *transtextualidade* ou transcendência textual do texto, que já defini, grosseiramente, como ‘tudo aquilo que põe o texto em relação, manifesta ou secreta com outros textos’. A transtextualidade ultrapassa então e inclui a intertextualidade e alguns outros tipos de relações transtextuais” (GENETTE, 1989, p. 9-10, grifo do autor, tradução nossa). O autor enumera cinco tipos de relações transtextuais “numa ordem aproximadamente crescente de abstração, de implicação e de globalidade” (GENETTE, 1989, p. 10, tradução nossa): a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. Ao restringir a intertextualidade como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, [...] como a presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 1989, p. 10, tradução

afastando-se, a nosso ver, dos trabalhos dos dois primeiros autores. Se Julia (2001) afirma que a intertextualidade seria as manifestações que tomam a forma de citações, de alusões, de inserções de fragmentos de um texto A em um texto B, tal noção estaria ligada à proposta teórica de Genette, e não à de Kristeva ou de Barthes, autores que se aproximam do que Pêcheux invoca enquanto algo que é enunciado “antes, em outro lugar, independentemente” (PÊCHEUX, 1995, p. 162), que não apresenta uma “origem detectável”. Tomamos, pois, partido pelo aporte teórico de Kristeva e Barthes para trabalharmos com a noção de intertextualidade neste estudo.

Para compreendermos o intertexto em Análise do Discurso, devemos nos apoiar na premissa de que o interdiscurso é condição da produção e interpretação dos discursos (PÊCHEUX, 2011b). Em outras palavras, importa-nos apreender o texto não como objeto final de sua explicação, mas como uma *articulação formulada* historicamente e *estruturada* por uma posição dada em uma conjuntura dada, uma *unidade* com a qual podemos acessar o discurso. Desse modo, o trabalho do analista do discurso é o de “percorrer a via pela qual a ordem do discurso se materializa na estruturação do *texto*.” (ORLANDI, 1995, p. 116-117, grifo da autora):

[...] Feita a análise, não é sobre o texto que falará o analista, mas sobre o discurso. Uma vez atingido o processo discursivo, que é o que faz o texto significar, o texto, ou os textos particulares analisados desaparecem como referências específicas para dar lugar à compreensão de todo um processo discursivo do qual eles — e outros que nem mesmo conhecemos — são parte. Sem esquecer que todo dizer, discursivamente, é um deslocamento nas redes de filiações (históricas) de sentidos. (ORLANDI, 1995, p. 117).

Em uma construção arquivística, poderíamos citar as diversas relações que a “Carta pras icamiabas” mantém com outros textos, como a “Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil”. Essa relação posta não poderia se sobrepôr na análise enquanto uma carta que foi inserida em *Macunaíma* para que Mário de Andrade pudesse construir o capítulo de seu romance. Embora alguns autores afirmem que alguns trechos podem nos remeter a uma “influência⁷⁷”, isso seria muito pouco produtivo para operarmos o discurso em análise. Não bastaria recortarmos

nossa), Genette não faz mais do que colocar em formas as proposições de Kristeva e de Barthes para trabalhar as relações textuais de maneira taxiconômica, neutralizando e ficcionalizando a constituição heterogênea dos textos.

⁷⁷ Em “As cartas de Caminha e Macunaíma: diálogos e estratégias”, pela perspectiva da recepção, Natalia Guerra Brisola Gomes, Natasha Fernanda Ferreira Rocha e Marcela Verônica da Silva (2012) apontam para as várias relações que as cartas mantêm entre si, destacando trechos em que Mário de Andrade inverte o discurso colonialista “utilizando-se” de excertos da carta.

excertos como os que colocamos a seguir e aceitarmos esse fato enquanto uma verdade dada pelo recorte do *corpus*, pela verdade de um método fonte/influência ou de uma presença de um texto A em um texto B. A leitura é produzida a partir do recorte do arquivo — um recorte que é atravessado tanto por uma instituição (a literatura, por exemplo) quanto pelo sujeito que toma uma posição enquanto leitor desse arquivo.

Peguemos o seguinte exemplo, retirado de Gomes, Rocha e Silva:

Ao narrar “a estranheza dos índios em relação à comida que lhes foi oferecida” (GOMES; ROCHA; SILVA, 2012, p. 225), Pero Vaz de Caminha afirma: “Deram-lhes ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, fartéis, mel e figos passados. Não quiseram comer quase nada daquilo; e se alguma coisa provavam, logo a lançavam fora. Trouxeram-lhes vinho numa taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram nada, nem quiseram mais.” (CAMINHA, s.d., p. 67).

Em *Macunaíma*, “é o paladar do protagonista que faz novos experimentos, como bebidas, produtos importados e lagostas.” (GOMES; ROCHA; SILVA, 2012, p. 225). Na carta, Macunaíma narra o episódio da seguinte forma:

E que monstros encantados, senhoras Amazonas!!! Duma carapaça polida e sobrosada, feita a modo de casco de nau, saem braços, tentáculos e cauda remígeros, de muitos feitios; de modo que o pesado engenho, deposto num prato de porcelana de Sèvres, se nos antoja qual velejante trirreme a bordeisjar água de Nilo, trazendo no bojo o corpo inestimável de Cleópatra. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 99).

Ao aproximar os dois trechos, as autoras afirmam: “Como se vê, diferentemente dos nativos encontrados pelos portugueses, Macunaíma está aberto às novidades.”⁷⁸ (GOMES; ROCHA; SILVA, 2012, p. 226).

Vemos aí o gesto de leitura sendo produzido por meio da relação entre a posição do sujeito e a construção do *corpus* enquanto uma retomada de um texto em um outro texto. O lugar do “jogo de sentidos”, no entanto, vai além dessa relação — e precisamos fazer com que os textos, lugares onde essas formulações são produzidas,

⁷⁸ Outros estudos também fazem aproximações com a carta. Em *Ruínas de linhas puras*, José Luiz Passos faz a seguinte afirmação: “Ao assumir em sua carta a busca por um novo comprometimento cultural, Macunaíma acaba por denunciar a linguagem como espaço de poder, colocando as suas insuficiências a serviço de um plano pessoal e ardiloso que funciona ironicamente como crítica à formação cultural da nação. Afinal, o herói sem nenhum caráter bem que pode ser tomado como o índio civilizado pelo projeto de Pero Vaz de Caminha, que agora dispõe dos instrumentos retóricos do cronista e se volta sobre si mesmo em meio a uma busca irrelevante que ao final traz como saldo a exposição irônica da fratura do processo de constituição do seu próprio Eu. Macunaíma é na verdade simultaneamente o índio e o cronista Caminha. Ele viaja segurando um espelho e traz no ombro esquerdo um papagaio pardo que fala latim.” (PASSOS, 1998, p. 122).

“desapareçam como referências específicas” para compreendermos o processo discursivo do qual esses textos — e outros que nem mesmo conhecemos — são parte. (ORLANDI, 1995).

Assim, podemos apontar que o texto

[...] não rompe com seus trajetos de leitura. Justamente por isso as relações de sentido produzidas na textualização são formulações possíveis frente às condições de produção, não estando definidas independentemente da memória discursiva. O texto é um recorte na incompletude do discurso. Essa incompletude permite o movimento entre significantes e sentidos. Justamente porque nunca o sujeito pode dizer tudo, é sempre possível dizer de outra forma, é sempre possível dizer outra coisa. E porque não é possível dizer tudo, a incompletude move nossa relação com a linguagem. [...] (LAGAZZI, 2011, p. 278).

Um breve desvio por uma crônica escrita por Carlos Heitor Cony (2015) nos mostra como essa relação textual não precisa, necessariamente, passar por um texto presente em outro texto. Nesse sentido, tomamos como premissa que o *sentido*

se constitui em cada formação discursiva, nas relações que [as] palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva. De modo correlato, se se admite que as *mesmas* palavras, expressões e proposições mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva a uma outra, é necessário também admitir que palavras, expressões e proposições *literalmente diferentes* podem, no interior de uma formação discursiva dada, “ter o mesmo sentido”, o que [...] representa, na verdade, a condição para que cada elemento (palavra, expressão ou proposição) seja dotado de sentido. (PÊCHEUX, 1995, p. 161, grifo do autor).

Em “Sub tegmine fagi⁷⁹”, Carlos Heitor Cony disserta a respeito do título de sua crônica publicada no jornal *Folha de S. Paulo* na semana anterior. Segundo o autor, o título em latim, “Gementes et flentes⁸⁰”, causou indignação e reprovação ao ser lido:

Leitor indignado reprovou o título em latim de minha crônica no último domingo. Não foi a primeira vez que cometi o mesmo crime: *apelar para uma língua morta para lamentar a miséria humana em geral e a miséria brasileira em particular*. Estamos atravessando um tempo de corrupção, violência e decepção. Governado por um partido que tem dois ex-tesoureiros e alguns de seus dirigentes atrás das grades, *merecemos uma língua morta para expressar a nossa esperança igualmente morta*. (CONY, 2015, s/p, grifo nosso).

⁷⁹ “Sob a sombra da faia” em latim, é um verso do poeta Virgílio. Castro Alves intitula com essas palavras latinas um de seus poemas.

⁸⁰ “Gemendo e chorando” em latim.

Ao longo da crônica, Carlos Heitor Cony dá as mais diversas explicações para o uso desta expressão em seu título, passando pelo encontro com Aníbal Freire, pelo título que Oscar Wilde dá ao seu mais conhecido poema, pelo uso do latim por parte dos advogados e dos botânicos:

Quanto ao latim que às vezes uso, não tenho uma justificação mas uma explicação. Quando saí do seminário, o pai me apresentou ao Aníbal Freire, ex-ministro, acadêmico e diretor do “Jornal do Brasil”.

À falta de coisa melhor, o pai disse que eu sabia latim. Apesar de tão pobre currículo, Aníbal Freire argumentou que o jornal que ele dirigia não era escrito em latim, mas num *banal vernáculo do qual ele não podia se livrar*.

Passa o tempo, Aníbal Freire morre, apesar de ser imortal na Academia Brasileira de Letras, titular da cadeira nº 3, na qual, apesar do falecido latim, me sento todas as semanas. Ao tomar posse, fiz-lhe o elogio protocolar a que todos os acadêmicos se obrigam, saudando os seus antecessores.

Sei que isso não me dá direito a abusar de uma língua que aos poucos vou esquecendo. Mas Oscar Wilde deu a um de seus melhores poemas o título de “De profundis” canônico. Juizes e advogados usam impunemente o “data venia”, o “habeas corpus” o “sine die”.

Os botânicos chamam um vulgar pepino de “cucumis sativus”. Para a bactéria da sífilis, usa-se o terrível nome de “treponema pallidum”. [...] (CONY, 2015, s/p, grifo nosso).

Na “Carta pras icamiabas”, Macunaíma explica às “suas súbditas” que alguns “vocábulos”, como o familiar “muiraquitã”, são quase desconhecidos na cidade de São Paulo. O personagem afirma que algumas palavras que servem para descrever “os guerreiros” são “neologismos absurdos”, “bagaço nefando com que os desleixados e petimetres conspurcam o bom falar lusitano”. Macunaíma, já tão afeiçoado ao falar latino, passa a empregar vocábulos como “sub tegmine fagi” e “curriculum vitae” — fato que podemos conferir lendo o seguinte excerto:

Por estas paragens mui civis, os guerreiros chamam-se polícias, grilos, guardas-cívicas, boxistas, legalistas, mazorqueiros, etc.; sendo que alguns desses termos são *neologismos absurdos* — *bagaço nefando com que os desleixados e petimetres conspurcam o bom falar lusitano*. Mas não nos sobra já vagar para discretearmos “sub tegmine fagi”, sobre a língua portuguesa, também chamada lusitana. O que vos interessará mais, por sem dúvida, é saberdes que os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico; mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro — o “curriculum vitae” da Civilização, *a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos*. Assim a palavra muiraquitã, que fere já os ouvidos latinos do vosso Imperador, é desconhecida dos guerreiros, e de todos em geral que por estas partes respiram. Apenas alguns “sujeitos de importância em virtude e letras”, como já dizia o bom velhinho e clássico frei Luís de Souza, citado pelo doutor Rui Barbosa, ainda sobre as muiraquitãs projectam as suas luzes, para aquilatar-las de medíocre valia, originárias da Ásia, e não de vossos dedos, violentos no polir. (ANDRADE, M [1928] 2007, p. 97-98, grifo nosso).

Se um dos procedimentos trabalhados em Análise do Discurso consiste em relacionar um discurso com outro(s) (NUNES, 1993), ao textualizar a semelhança entre esses recortes, queremos mostrar que não é pela presença de uma palavra, de uma expressão ou de um enunciado (neste caso, a expressão latina atribuída a Virgílio) que a relação intertextual pode ser trabalhada. Mesmo que se possa afirmar a existência da intertextualidade, pouco importa se Carlos Heitor Cony recupera o enunciado do texto de Mário de Andrade, de Castro Alves ou até mesmo de Virgílio. É pelo funcionamento dos processos discursivos que notamos a posição antagônica frente à língua materializada no discurso parodístico da “Carta pras icamiabas” e no discurso academicista da crônica “Sub tegmine fagi”. As posições se marcam na formação discursiva pela relação transversa entre a citação de vocábulos latinos enquanto *argumento de autoridade*, *status acadêmico*, *honra de fazer parte da “Civilização” erudita*.

O mesmo movimento pode ser apreendido em *Memórias sentimentais*. A presença de Machado Penumbra extrapola o âmbito de seu prefácio e se encontra em vários momentos de *Memórias sentimentais* — o pseudo-autor de “À guisa do prefácio” comparece, “sempre em atitude empertigada e oratório (‘orador ilustre escritor’)” como personagem da obra (CAMPOS, 1999, p. 11). Seus discursos retomam a relação da *oratória* e da *instituição*, atestando o lugar parodístico da língua “passadista” no Brasil do início do século XX. Nos fragmentos 69 e 81⁸¹, por exemplo, a materialidade linguística mostra o funcionamento do processo de metonimização em que *academia* equivale à *intelectualidade provinciana/língua portuguesa* (arcaica, de colonização), academia que só possui lugar no discurso *moderno/modernista* de João Miramar enquanto paródia:

69. ETNOLOGIA

Eu pendia mais para bilhares centrais que para pesquisas científicas. Era dono de casa com safras longínquas livros quadros criados e a senhora grávida.

Mas aquela noite fui introduzido no enceramento abobadal e branco do Instituto de cadeiras ouvindo mesa oblonga onde meridianos comemoravam fastos fictícios.

Eloquentes citações diziam sábios lábios trêmulos de môço em nervos.

— Mil outros trechos de mil outros escritores convencer-vos-ão, senhores, que o mundo de hoje anda não só pior que o mundo debochado de Péricles e Aspásia, mas pior que o mundo ignaro do Medioevo trevoso, e pior

⁸¹ No fragmento 69, Machado Penumbra surge como orador em uma sessão do Instituto Histórico e Geográfico. No fragmento 81, o personagem lê um trecho de seus “Discursos Sul-Americanos”.

até que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa! Nessas intermitências de progresso e regresso, círculos de princípios que formam a base de novas babéis, novas confusões de língua e novos rebanhos voltando a velhos apriscos, só uma lição nos assoberba, a lição severa da História! (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 67, grifo nosso).

81. NOITE INSTITUTAL

“Esta guerra com o incêndio de Louvain e os que se lhe hão de acompanhar como clarões votivos e com a derrocada dos falsos valores — democracia, semitismo, antimilitarismo — veio reivindicar afinal a grandeza trágica da terra!

L’univers c’est une immense poésie, la poésie de Dieu, disse o grande Lamennais!” Discursos Sul-Americanos. Machado Penumbra. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 73, grifo do autor).

Com este estudo, reafirmamos, mais uma vez, que não negamos a relação existente entre textos. Interessa-nos, antes de tudo, mostrar que o discurso circula — e que a paródia linguística materializa relações discursivas, pois pensá-la enquanto uma questão discursiva é apostar na problemática do sentido sendo “determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, *reproduzidas*).” (PÊCHEUX, 1995, p. 160, grifo nosso).

4.3 Escrita de encaixe/escrita de desligamento: o modernismo e a “desarticulação da ordem da língua”

Como podemos abordar discursivamente uma escrita que pretende “desarticular a ordem da língua” por meio da literatura? Buscamos em Pêcheux (1981) os caminhos para adentrarmos na análise da escrita moderna a partir de dois conceitos: *a escrita de encaixe* e *a escrita de desligamento*.

Em “L’énoncé : enchâssement, articulation et dé-liaison”, Pêcheux considera que a “existência da gramática como teoria do enunciado-frase” é inerente à discursividade e não pode ser descolada “da maneira como ela se realiza na forma sequencial do intradiscurso.” (PÊCHEUX, 1981, p. 143). Ao afirmar que há uma *divisão histórica nas práticas discursivas*, o autor aponta duas formas clássicas de conceber as condições de um enunciado:

O *encaixe* diz respeito às condições em que um enunciado se separa de um outro enunciado que o contém. O caso das relativas é um exemplo clássico do encaixe:

[...] a forma típica do encaixe é constituída pela *construção determinativa*, em que o enunciado incorporado não dispõe enquanto tal de nenhuma independência na medida em que ele funciona como dispositivo de produção de um nome (efeito de pré-construído) referido a um objeto de um “mundo” preexistente. O efeito de interdiscurso como origem desse pré-construído desaparece aqui, necessariamente, na sua realização intradiscursiva. (PÊCHEUX, 1981, p. 143, grifo nosso).

Um enunciado trazido de *Semântica e discurso* exemplifica essa relação de encaixe: a frase “aquele que salvou o mundo morrendo na cruz nunca existiu” poderia soar como “absurda e desprovida de qualquer sentido” se enunciada por um ateu militante: como um ateu poderia negar, “na ‘proposição em seu todo’, a existência daquele mesmo que ele pressupõe como existente na subordinada?” (PÊCHEUX, 1995, p. 98-99). Pêcheux afirma que essa relação é possível porque há uma “*separação, distância ou discrepância* na frase entre *o que é pensado antes, em outro lugar ou independentemente, e o que está contido na afirmação global da frase*” (PÊCHEUX, 1995, p. 99, grifo do autor). Esse exemplo mostra que há algo que nos “remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado. Trata-se, em suma, do efeito discursivo ligado ao *encaixe sintático*.” (PÊCHEUX, 1995, p. 99, grifo do autor).

Na relação entre o interdiscurso e o intradiscurso, esse modelo é designado como *pré-construído* e deve ser entendido como um dos aspectos da *articulação do discurso com a língua* (COURTINE, 2009). O termo pré-construído foi introduzido por Paul Henry (1990) em seu estudo sobre as relativas. Nesse trabalho, Henry designa o pré-construído como produtor do “efeito subjetivo de anterioridade, de implicitamente admitido” (HENRY, 1990, p. 61). Jean-Jacques Courtine (2009, p. 74) afirma que o pré-construído marca “a existência de um descompasso entre o interdiscurso como lugar de construção do pré-construído, e o intradiscurso, como lugar da enunciação por um sujeito”. Para o autor,

[...] [trata-se] do efeito discursivo ligado ao encaixe sintático: um elemento do interdiscurso nominaliza-se e inscreve-se no intradiscurso sob forma de pré-construído, isto é, como se esse elemento já se encontrasse ali. O pré-construído remete assim às evidências pelas quais o sujeito se vê atribuir os objetos de seu discurso: “o que cada um sabe” e simultaneamente “o que cada um pode ver” em uma dada situação. Isso equivale a dizer que se constitui, no seio de uma FD, um *sujeito universal* que garante “o que cada um conhece, pode ver ou compreender”, e que o assujeitamento do sujeito em sujeito ideológico realiza-se, nos termos de Pêcheux, pela identificação do sujeito enunciator ao sujeito universal da FD: “O que cada um conhece, pode ver ou compreender” é também “o que pode ser dito”. Se o pré-construído dá seus objetos ao sujeito enunciator sob a modalidade da exterioridade e da

preexistência, essa modalidade se apaga (ou se esquece) no movimento da identificação. (COURTINE, 2009, p. 74-75, grifo do autor).

Consideramos o pré-construído como algo que foi enunciado em outro lugar, em que o efeito de sentido sofre a intervenção tanto da sintaxe quanto dos fatores semânticos (HENRY, 1990). Sendo assim, no encaixe, as condições de uma separação “aparecem com a possibilidade de uma interpretação apositiva” (PÊCHEUX, 1981, p. 144, grifo do autor). O espaço teórico da gramática consegue, até certo ponto, explicar as mudanças sintáticas “que autorizam a passagem do encaixe à *justaposição de enunciados independentes*.” (PÊCHEUX, 1981, p. 144, grifo nosso);

A *conjunção* diz respeito às condições em que dois enunciados podem se conjugar para formar uma sequência enunciativa. O caso da coordenação de enunciados é um exemplo dessa conjugação, e se mostra um problema-limite para as teorias gramaticais. Segundo Pêcheux, parece difícil “determinar por que alguns enunciados se coordenam e outros não. As regras e as restrições parecem sempre deixar escapar parcialmente seu objeto (o objeto dos enunciados).” (PÊCHEUX, 1981, p. 144).

Pêcheux lista três casos da conjunção:

No primeiro caso, dois enunciados passam a compreender componentes idênticos. “A parte idêntica dos dois enunciados deve garantir sua consistência, em modalidades diferentes dependendo se a alteração afeta uma categoria SN ou a categoria SV.” (PÊCHEUX, 1981, p. 145). Os enunciados “João come maçãs” e “João nunca vai ao médico” podem ser enlaçados por meio da remissão a um provérbio anglo-americano: “*An apple a day keeps the doctor away*”, possibilitando uma implicação do tipo: “Se as pessoas comem maçãs, nunca vão ao médico”, “a partir da qual pode-se construir uma incisa ou uma relativa apositiva que trazem de volta a co-presença de dois enunciados no sistema de trocas sintáticas” (PÊCHEUX, 1981, p. 145). O autor aponta que o importante nesse caso é perceber que algo do *exterior da gramática* intervém para constituir um tipo de dispositivo de articulação de enunciados — nesse caso, o exterior veio na forma de um provérbio.

No segundo caso, o efeito de articulação intradiscursiva “em que o interdiscurso se manifesta como origem de evidências enunciadas pode, em certas condições sobre SN, estender-se a casos em que as duas declarações não compreendem nenhum constituinte idêntico” (PÊCHEUX, 1981, p. 145). Em “Neva. Não sairemos”, a evidência que fica subtendida é que “quando neva, as pessoas não saem”, “o que não é

obviamente válido para qualquer SN: ‘Neva. As máquinas de limpar a neve não sairão’.” (PÊCHEUX, 1981, p. 145).

No terceiro caso, a possibilidade de sequenciamento sintático regulado apenas por analogias, por compatibilidades e por implicações são muito vagas para autorizar uma interpretação sintática: “é neste ponto que as condições de colinearidade dos enunciados parecem escapar à gramática; é também neste ponto que se expande a repetição extensiva do enunciado, a linearização de seus paradigmas subjacentes (seus ‘desenvolvimentos’ no sentido da retórica clássica).” (PÊCHEUX, 1981, p. 145).

Para o autor, esse terceiro exemplo marcaria

[...] o início de uma necessidade de outra ordem, muito precisamente “a ordem do discurso” na acepção de Foucault.
E o fato de que o espaço de tal repetição seja aqui e ali atravessado de encontros “explosivos” (não de uniões tranquilas!) entre enunciados aparentemente estranhos uns aos outros⁸² indica sem dúvida o ponto por onde a história trabalha essa ordem do discurso. (PÊCHEUX, 1981, p. 145).

A divisão nas práticas discursivas pode ser percebida por meio de diferenças estratégicas afetando a escrita, particularmente a *escrita literária*. Para o autor, “essa divisão afetaria a relação da gramática quanto à questão do sentido no não sentido, ou seja, quanto à questão das formas de subversão da lógica no espaço da gramática” (PÊCHEUX, 1981, p. 146).

Pêcheux critica as concepções clássicas do *encaixe* e da *conjunção*, propondo pensar a contraposição enunciativa de duas formas de escrita: a *escrita de encaixe* e a *escrita de desligamento*.

A escrita de encaixe seria aquela em que a determinação e a explicação incorporam-se como “as peças de um mecanismo indestrutível funcionando na eternidade da evidência lógico-jurídica”. O exemplo dado pelo autor advém do Código Civil e mostra como os dispositivos de produção dos nomes (por exemplo, “corpos móveis”) apreendem o real para enquadrá-lo e capturá-lo:

1) A escrita de encaixe. Seja o artigo 528 do Código Civil: “São móveis por sua natureza os corpos que podem se transportar de um lugar a outro, seja porque eles se movem por si mesmos, como os animais, seja porque eles só

⁸² Em nota, Pêcheux argumenta que “o que está aqui em jogo é o efeito contraditório da referência ao ‘nonsense’, a relação contraditória entre o encontro como efeito surrealista induzido por uma sobredeterminação inconsciente (o ‘acaso’ do *cadavre exquis* [jogo coletivo inventado pelos surrealistas] e da escrita automática) e o encontro como manipulação lógica de enunciados quaisquer à Lewis Carroll.” (PÊCHEUX, 1981, p. 145).

podem mudar de lugar pelo efeito de uma força estrangeira, como as coisas inanimadas”.

Nesta bela frase clássica, digna das reflexões dos Senhores de Port-Royal, ou dos períodos de Bossuet, a determinação e a explicação incorporam-se como as peças de um mecanismo indestrutível funcionando na eternidade da evidência lógico-jurídica. É a construção de um espaço sem descanso em que os dispositivos de produção dos nomes (por exemplo, “corpos móveis”) apreendem o real traçando suas fronteiras para enquadrá-lo e capturá-lo.

[...] O momento de jubilação lógico-matemática, teatral, ou jurídico-policial é (em modalidades bem diferentes!) o mesmo momento em que o enigma é resolvido e em que se pode dizer: “este (ou isto) que chamamos de x, não é outro (ou outra coisa) que não y!” (PÊCHEUX, 1981, p. 146-147).

Segundo o autor, a obra de Jorge Luis Borges parece constituir o exemplo privilegiado de um trabalho literário da escrita de encaixe:

[...] O estilo das narrativas de Borges, desprovido de qualquer “descuido” gramatical, seu gosto pelos enigmas e seu narcisismo do pensamento, os efeitos paradoxais que ele opera na construção de referências, as rupturas de identidade e as bifurcações determinadoras que se implementam (e até a forclusão de Borges ele mesmo como enunciador), *firmam essa subversão da lógica no espaço da lógica, que se apoia na construção gramatical e a preserva, intacta*. (PÊCHEUX, 1981, p. 147, grifo nosso).

A escrita de desligamento é uma “estratégia de escrita radicalmente oposta”. Para pensar esse modo de operação linguística, Pêcheux toma a obra de James Joyce como exemplo para explicar tal oposição:

2) A escrita de desligamento: Borges, como sabemos, admirou profundamente James Joyce, que é, em muitos aspectos, seu outro, pela proximidade das obsessões (o labirinto, em particular), ligada a uma estratégia de escrita radicalmente oposta: *a escrita de Joyce é feita de enunciados justapostos com conexões implícitas, de frases nominais, de frases interrompidas ou parcialmente apagadas, de acumulações e de enumerações grotescas em que se multiplicam os “casais incompatíveis”* [...]. As desconstruções gramaticais confundem-se com o discurso oral até dissipar a frase na infinidade dos enunciados. Ou se deve chamar “frase” a sequência de 40.000 palavras que completa o *Ulysses*? (PÊCHEUX, 1981, p. 147, grifo nosso).

O autor propõe a expressão escrita de desligamento para abordar

não mais ficções-pensadas, mas ficções faladas que não saberíamos narrar de outra maneira, porque a “forma” é indistinguível do “conteúdo”; tampouco a obsessão da forclusão do enunciador como na obra de Borges, mas uma série de deslocamentos e apagamentos, afetando o ponto de enunciação: uma escrita do sujeito dividido? (PÊCHEUX, 1981, p. 147).

As condições do registro da escrita de encaixe e de desligamento na modernidade nos mostram que a relação entre os termos da frase não é “natural”.

Mesmo na frase gramatical clássica — cuja metáfora podemos descrever como a de uma “relação sexual consumada e fecunda da sexualidade genital ‘normal’⁸³” (PÊCHEUX, 1981, p. 148) —, o que existe é um efeito imaginário: a relação singular da língua com o amor “deve suprir uma conjunção impossível — concentrada por Lacan sob a forma: ‘não há relação sexual’.” (MILNER, 2012, p. 99).

A partir de nosso *corpus*, admitiremos que a escrita de encaixe e a escrita de desligamento *habitam o mesmo espaço textual*, fato que pode ser percebido a partir do cotejo de excertos da escrita moderna/modernista e da escrita da paródia. Nesse sentido, em *Memórias sentimentais*, a questão exterior (ideológica e histórica) faz com que a posição do autor formule essas duas descrições colocando em jogo a relação “frasal” de uma escrita da modernidade e de uma escrita parodiada como passadista:

61. CASA DA PATARROXA

A noite
O sapo o cachorro o galo e o grilo
Triste tris-tris-tris-te
Uberaba aba-aba
Ataque e o relógio taque-taque
Saías gordas e cigarros (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 64).

137. BAILE

“A sua loira e estranha divindade dominou a sala fantástica até extinguir-se a última nota da mágica orquestra.” Para o álbum de Mlle. Rolah. Machado Penumbra. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 93).

No excerto “61. CASA DA PATARROXA”, a sobreposição de nomes, sem pontuação, com inserções de onomatopeias, pode ser interpretada como um efeito de abolição da sintaxe, de ataque à língua. Essa série de sobreposições poderia ser considerada uma frase? Nesse caso, estamos perante uma escrita de desligamento, que tem por efeito produzir a desconstrução dos modelos clássicos da gramática: o adjetivo “triste”, ligado à sequência de uma palavra decomposta “tris-tris-tris-te”, se referiria à noite ou, por um efeito onomatopeico, ao canto do grilo⁸⁴? Como poderíamos, por

⁸³ Sobre esse ponto, Pêcheux afirma que a analogia entre as questões de inserção, de desencaixe e de conjunção e a sexualidade genital não é uma metáfora forçada: essa analogia “indica a urgência de se interrogar sobre o que poderia constituir uma espécie de análogo linguístico-discursivo da sexualidade genital consumada e fecunda!” (PÊCHEUX, 1981, p. 143).

⁸⁴ As onomatopeias surgem em vários momentos do livro. Em “74. SAL O MAY”, “96. BAR” e “139. A DENÚNCIA”, recortamos os excertos “E o gru-gru dos grilos grelam gaitas” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 69), “Dez horas da noite, o relógio farto batia dão! dão! dão! dão! dão! dão! dão! dão! dão!

exemplo, “classificar” os nomes “Saías gordas”? Teríamos aí dois substantivos ou um substantivo adjetivado?

No caso do recorte “Saías gordas”, a *elipse*⁸⁵ do artigo definido ou da preposição adjetiva são os mecanismos que permitem três leituras das palavras na frase:

- a) [As] saias gordas e cigarros;
- b) [As] saias [as] gordas e cigarros;
- c) [As] Saías [das] gordas e cigarros.

Outro caso de elipse ocorre no seguinte fragmento:

70. RODINHA

Além do orador ilustre escritor Machado Penumbra que foi muitíssimo cumprimentado, conheci nessa noite o fino poeta Sr. Fíleas de muita cultura e convidei-os para casa porque tinham talento.

Nas noites iguais em que Célia expressionava a *Prière d'une vierge* e o fox-trot *Salomé* ao piano e servia bananinhas com café com leite, vinha também lento mazorro silencioso como se cavasse uma mina futuro adentro o Dr. Pepe Esborracha. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 67, grifo nosso).

Ao descrever Machado Penumbra, o artigo “em falta” faz com que o personagem seja compreendido tanto como um “ilustre escritor” quanto como um “orador ilustre”:

- a) Além do orador [o] ilustre escritor Machado Penumbra...
- b) Além do orador ilustre [o] escritor Machado Penumbra...

Em outro direcionamento, a escrita de encaixe se dá na voz acadêmica parodiada em “137. BAILE”, cujas construções referenciais coincidem com a teoria da frase gramatical clássica SN + SV (“A divindade dominou a sala” e “[Até] a última nota da mágica orquestra extinguir-se”) e com o espaço de determinações que se incorporam aos nomes sem produzir os efeitos de abertura do sentido como no exemplo anterior (“loira” e “estranha” se referem à “divindade”, “fantástica” se refere à “sala”, “última” e “da mágica orquestra” se referem à “nota”).

Nos três casos analisados, vemos que as descrições não possuem o mesmo estatuto e o mesmo funcionamento: os mecanismos que produzem as descrições se fundam nessa divisão da escrita na modernidade entre as *evidências do encaixe* e a

dão!” (ANDRADE, O. [1924] 1999, p.78) e “Rolah pediu-me que telefonasse trin-trin contando o que havia.” (ANDRANDE, O. [1924] 1999, p. 94).

⁸⁵ Segundo Claudine Haroche, a elipse aparece como uma forma possível de ruptura da linearidade do discurso e como possibilidade de ambiguidade, “que só o princípio da determinação permite descartar.” (HAROCHE, 1992, p. 115).

desconstrução do desligamento. Em outras palavras, se, por um lado, a escrita paródica se apropria da estrutura clássica da frase para incorporar determinações a nomes, de outro, temos um discurso da escrita moderna/modernista, que tem como projeto colocar em xeque tal estrutura por meio da sobreposição de frases nominais e da elipse.

No excerto “89. LITERATURA”, o jogo posto entre a escrita de desligamento e a escrita de encaixe se materializa no ato de escrita das memórias, por parte de João Miramar, e na reprodução paródica dos discursos homenageando o falecido conselheiro Zé Alves, membro do Grêmio Bandeirantes:

89. LITERATURA

Para Aradópolis, junto à fazenda Nova-Lombardia de recordações nupciais fordei em primeira com o Dr. Pilatos e meu querido Fíleas em excursão histórica e marcada conferência de Machado Penumbra convite do Grêmio Bandeirantes comemorador da malograda morte do conselheiro Zé Alves.

Auditório de fascistas sicilianos com professorado cow-boy no cine de zinco e palmas.

Ao longo da ribalta exígua o orador pôs frases alvíssimas nos bigodes pretos.

E de lambuja grandiloquou o conferente destinos territoriais de São Paulo na expectativa do trem com colegiada despedidora e vivante.

— A plenitude cafeeira e pastoril de nosso Estado se distende nos assaltos ao hinterland que foge num último galopar de índios e de feras! A cada investida vitoriosa, os novos bandeirantes são a reencarnação estupenda da luta, a magnífica, a eterna ressurreição simbólica da Força!

De chapéu no braço e gestos, Minão da Silva, meu agregado lombardo e jovem orgulho mulatal do grêmio, retrucou tomando a palavra pela ordem.

— Não preocupai as bancadas das escolas, meus senhores e ilustríssimas senhoras e crianças! Mas o conselheiro Zé Alves que o ilustre colega comemoramos não morreu! Apenas desapareceu de nossa competência! O Grêmio Bandeirantes com 500 membros que mandou saudá-lo. Ele tem doutores que não quiseram vim. Mas a norma do regulamento dos estatutos me mandou saudar. Desculpe os erros!

E o trem taratinchou saudades. (ANDRADE, O. [1924] 1999, p. 75-76).

Como podemos descrever o recorte “Para Aradópolis, junto à fazenda Nova-Lombardia de recordações nupciais fordei em primeira com o Dr. Pilatos e meu querido Fíleas em excursão histórica e marcada conferência de Machado Penumbra convite do Grêmio Bandeirantes comemorador da malograda morte do conselheiro Zé Alves”? Em que ponto poderíamos “cortar” o excerto para interpretá-lo? Começaríamos pelo único verbo presente, verbo “criado” a partir do nome próprio Ford (“fordei”), indicando que o narrador “dirigiu” seu carro “em excursão histórica” ao Grêmio Bandeirantes? Embora a frase possa ser “reconstruída” como uma frase-modelo (gramaticalmente

falando), perderíamos o(s) sentido(s) colocado(s) pelas palavras que vêm após o verbo: que garantias temos em afirmar que aquilo que não se faz presente em “fordei em primeira” seja, necessariamente, a “marcha” do carro? Um verbo estaria “faltando” após o sintagma “em excursão histórica”? O que vem a partir desse “pedaço de frase” seria um conjunto de frases nominais — tal qual o “jorro de palavras” que segue descrevendo a reunião do grêmio como um “Auditório de fascistas sicilianos com professorado cowboy no cine de zinco e palmas⁸⁶” — ou um conjunto de enunciados justapostos com conexões implícitas?

O que dizer da escrita de encaixe na fala de Machado Penumbra? Notamos que tudo se “casa” em sua frase, os termos se conjugam em uma construção gramatical intacta — uma construção que chega a “fugir” do tema da conferência, cuja “ordem” precisa ser retomada por Minão da Silva para que a memória de Zé Alves não seja abafada pelo discurso progressista do orador.

Em *Macunaíma*, a enumeração de palavras se liga a um objeto (“a moeda tradicional”), mostrando que as determinações se incorporam a um nome, como nos exemplos clássicos da gramática. No entanto, a acumulação de nomes dados a essa moeda indicam que os sentidos daquilo que “não é mais cacau” podem, agora, ser compreendidos de outras formas:

[5. Piaimã]

Então os seres naturais debandaram vivendo e os três manos seguiram caminho outra vez.

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava e *a moeda tradicional não era mais cacau*, em vez, chamava *arame contos contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos*, assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaús. Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói!... Murmurou desolado:

– Ai! que preguiça!...

Resolveu abandonar a empresa, voltando pros pagos de que era imperador. Porém Maanape falou assim:

– Deixa de ser aruá, mano! Por morrer um carangueijo o mangue não bota luto não! que diacho! desanima não que arranjo as coisas! (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 51, grifo nosso).

⁸⁶ Durante toda a obra, é abundante o número de frases como esse “jorro de palavras” no momento da escrita de desligamento. Os excertos “Ruas quartos a chave bar desertos vibrações revoltas adultérios ênfases.” e “Matemáticos garupas midinettes de pernas ao léu sobre peixes circulares num oceano aéreo de gaitas.”, recortados de “22. MAÇONARIA” e “51. 14 DE JULHO”, são alguns desses exemplos.

Se a “moeda tradicional” comporta em si mesma tantos nomes colocados em sequência, que poderiam se estender em uma enumeração ainda maior, tal fato se reverte na escrita de encaixe da “Carta pras icamiabas”. Aqui, a “moeda tradicional” se torna “moeda corrente do país” e passa a ser designada como “vil metal” ou “conto”, restringindo, assim, os nomes apresentados no exemplo anterior:

[9. Carta pras icamiabas]

Porque, súbditas dilectas, é incontestável que Nós, Imperator vosso, nos achamos em precária condição. **O tesouro que d’aí trouxemos, foi-nos de mister convertê-lo na moeda corrente do país; e tal conversão muito nos há dificultado o manutenção, devido às oscilações do Câmbio e á baixa do cacau.**

Sabereis mais que as donas de cá não se derribam á pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que á chuvas do vil metal, repuxos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis, a que, vulgarmente dão o nome de lagostas.

[...]

Pois é com esse delicado monstro, vencedor dos mais delicados véus paladinos, que as donas de cá tombam nos leitos nupciais. *Assim haveis de compreender de que alvíssaras falâmos*; porque as lagostas são caríssimas, caríssimas súbditas, e algumas hemos nós adquiridas por **sessenta contos e mais**; o que, convertido em nossa moeda tradicional, alcança a vultuosa soma de oitenta milhões de bagos de cacau... Bem podereis conceber, pois, quanto hemos já gasto; e que já estamos carecido do **vil metal**, para brincar com tais difíceis donas. Bem quiséramos impormos á nossa ardida chama uma abstinência, penosa embora, para vos pouparmos despesas; porém que ânimo forte não cedera ante os encantos e galanteios de tão agradáveis pastoras! (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 98-99, itálico do autor, negrito nosso).

Em *Macunaíma*, a escrita de desligamento parece ser a estratégia mais propícia para construir a enumeração de nomes. A relação dos seguintes trechos nos mostra que as palavras “mosquitos/pernilongos” podem vir ou não ligadas a outros nomes. Em “Maioridade” e “A piolhenta do Jiguê”, a listagem é constitutiva da escrita da modernidade e da riqueza de insetos que atacam os homens. Em “Carta pras icamiabas”, o sintagma “de vária espécie” é suficiente para descrever a abundância de espécies trazida nos outros excertos:

[2. Maioridade]

Então Macunaíma sentou numa barranca do rio e batendo com os pés n’água espantou os mosquitos. *E eram muitos mosquitos piuns maruins arurus tatuquiras muriçocas meruanhas mariguís borrachudos varejas, toda essa mosquitada.* (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 22, grifo nosso).

[10. Carta pras icamiabas]

Moram os paulistanos em palácios alterosos de cinqüenta, cem e mais andares, a que, nas épocas da procriação, invadem *umas nuvens de mosquitos pernilongos, de vária espécie*, muito ao gosto dos nativos, mordendo os homens e as senhoras com tanta propriedade nos seus distintivos, que não precisam eles e elas das cáusticas urtigas para as massagens de excitação, tal como entre selvícolas é de uso. Os *pernilongos* se encarregam dessa faina; e obram tais milagres que, nos bairros miseráveis, surge anualmente uma incontável multidão de rapazes e raparigas bulhentos, a que chamamos “italianinhos”; destinados a alimentarem as fábricas dos áureos potentados, e a servirem, escravos, o descanso aromático dos Cresos. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 106-107, grifo nosso).

[13. A piolhenta do Jiguê]

Então o capitão tirou o cocar e executou uma letra no ar. E todos, os marujos os argentinos finíssimos e as cunhãs lindíssimas pra Macunaíma brincar, todos esses tripulantes soltaram vaias macotas caçoando do herói enquanto o navio manobrando sem parar dava a popa pra terra e flechava de novo pro fundo da gruta. E todos aqueles tripulantes viraram doentes com erisipa⁸⁷ sempre caçoando do herói. E quando o piróscafo⁸⁸ atravessou o estreito entre a parede da gruta e o bagual de bombordo a chaminezona guspiu *uma fumaçada de pernilongos, de borrachudos mosquitos-pólvora mutucas marimbondos cabas potós moscas-de-ura, todos esses mosquitos afugentando os motoristas*.

O herói sentado no rebordo da fonte penava todo mordido e com mais erisipa, mais, todo erisipelado. Sentiu frio e veio a febre. Então espantou com um gesto os mosquitos e caminhou pra pensão. (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 152-153, grifo nosso).

Em outro trecho da “Carta pras icamiabas”, notamos que o epíteto “francesas” é questionado por Macunaíma. Em um movimento semelhante ao da listagem de nomes dados à “moeda tradicional”, o narrador distribui a outras nações as origens de tais mulheres:

[9. Carta pras icamiabas]

Falam numerosas e mui rápidas línguas; são viajadas e educadíssimas; sempre todas obedientes por igual, embora ricamente díspares entre si, quais loiras, quais morenas, quais fossem *maigres*, quais rotundas; e de tal sorte abundantes no número e diversidade, que muito nos preocupa a razão, o serem todas e tantas, originais dum país somente. Acresce ainda que a todas se lhes dão o excitante, embora injusto, epíteto de “francesas”. **A nossa desconfiança é que essas damas não se originaram todas da Polónia, porém que faltam á verdade, e são iberas, itálicas, germánicas, turcas, argentinas, peruanas, e de todas as outras partes férteis de um e outro hemisfério.** (ANDRADE, M. [1928] 2007, p. 102, itálico do autor, negrito nosso).

⁸⁷ Doença de pele infecciosa.

⁸⁸ Barco a vapor.

Embora o epíteto seja questionado, o efeito da escrita de encaixe dá à sequência não a variada nomeação de um objeto, mas sim o compartimento do todo (“francesas”) pelas partes que não lhe pertencem (“iberas”, “itálicas”, “germánicas”, “turcas”, “argentinas”, “peruanas”...). Podemos dizer que nesse caso o objeto se encontra “colado” à nomeação, dependendo dele para vir a existir enquanto uma relação que liga todas as palavras ao qualificativo “francesas” → “prostitutas”.

Mesmo que o epíteto possa vir a ser questionado, ele se rende ao imaginário que projeta a prostituta ao estereótipo de uma “cocote à francesa” (RIBEIRO, K. 2016, p. 64). As descrições e adjetivações construídas pelo narrador da carta (“Falam numerosas e mui rápidas línguas” e “são viajadas e educadíssimas”) vão ao encontro do trabalho que Karine de Medeiros Ribeiro faz da obra *O cortiço*. Ao analisar o funcionamento dos discursos sobre a prostituição na literatura do Rio de Janeiro oitocentista, Ribeiro (2016) afirma que a figura da cocote produz discursivamente uma imagem da prostituta (sob o epíteto “francesa”) a partir de uma formação imaginária, que identifica e enquadra politicamente a personagem Leonie por meio de sua aparência física e sua personalidade. Nesse sentido, o fato de “listar” uma série de adjetivos pátrios não impede que um nome se desvencilhe de um determinativo como “francesa” equivalendo à “prostituta”: o efeito da escrita de encaixe se coloca como fator que enquadra e captura todas essas “senhoras”, essas “damas mui fogosas e livres”, “damas encasteladas”⁸⁹, sob o epíteto em questão. Perguntamo-nos, por exemplo, se a paráfrase “cocote à peruana” ou se os adjetivos “iberas” ou “argentinas” teriam o mesmo valor que “francesas” para designar a prostituta no início do século XX.

Em suma, em *Memórias sentimentais*, a escrita de desencaixe busca desconstruir a frase da gramática clássica, por meio de elipses, verbos neológicos e onomatopeias, enfim, por um “jorro de palavras” justapostas que destituem a univocidade dos elementos que compõem a frase. Em Macunaíma, a escrita de desencaixe opera particularmente sob a forma de enumerações vertiginosas que diluem o sentido de uma palavra, produzindo o *não sentido* a partir do excesso.

A relação parodística nos permite observar, portanto, o jogo trazido pela composição da escrita de encaixe e da escrita de desligamento no modernismo brasileiro. O gesto de formular implicado a partir da divisão das práticas discursivas diferencia uma escrita da outra. A relação parodística expõe as diferenças entre o fato de

⁸⁹ “Senhoras”, “damas mui fogosas e livres” e “damas encasteladas” são os qualificativos usados pelo próprio narrador em um momento posterior ao parágrafo recortado.

que as obras modernistas não operam apenas com um modo de escrita em seu interior. É por esse motivo que podemos discutir o papel do funcionamento antagônico e simultâneo do encaixe e do desencaixe não como uma *complementaridade*, mas como fato estruturado pela e na *composição*. A proposta de Lagazzi (2009, p. 68) acerca da composição nos faz perceber que “não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra”. Na composição da paródia nas duas obras (sob modalidades diferentes), o que está em jogo é a *subordinação* da escrita de encaixe a um projeto literário modernista que visava à destruição dos princípios e das normas gramaticais clássicas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gesto de leitura que empreendemos sobre a relação parodística nas obras *Memórias sentimentais* e *Macunaíma* apontam para a contradição no jogo de forças que ocorre na memória da literatura brasileira, fazendo-nos interrogar o modo como se dão os efeitos materiais da paródia no modernismo.

Com um pequeno recorte, demos início à análise dos discursos formulados sobre o modernismo a partir do lugar do escritor literário que se diz moderno/modernista. Mostramos como os recortes que abordavam *o que é ser moderno/modernista* construíram uma narrativa sobre o movimento enquanto um discurso fundador na história das artes brasileiras. Ao produzirem essa narração, os autores instauraram um lugar para a escrita moderna/modernista, colocando em jogo a paródia como uma crítica à escrita dita “passadista”.

Nessa orientação, em *Memórias sentimentais* e *Macunaíma*, observamos como o imaginário de língua produziu efeitos na escrita dos romances, sobretudo quando relacionamos a *escrita moderna* à *escrita passadaista*. Se, por um lado, o discurso moderno/modernista teve o projeto de abolir a escrita passadaista, por outro, apontamos que ela não deixou de constituir os próprios romances.

Ao guiarmo-nos a partir da divisão histórica nas práticas discursivas da escrita designadas por Pêcheux (1981) como escrita de encaixe e de desligamento, alcançamos os modos como os discursos modernos e passadaistas são postos em relação, a partir da paródia, em *Memórias sentimentais* e *Macunaíma*. Pudemos perceber que, na escrita de desligamento, as diferentes formas de desconstrução do enunciado gramatical clássico (sob as formas da elipse ou da acumulação de nomes) têm como consequência a abertura da interpretação dos sentidos do(s) enunciado(s). Esse mesmo movimento não ocorre no momento da paródia, que tende a fechar os sentidos trazidos pela escrita moderna em que os termos da frase se “conjugam” perfeitamente.

Embora sejam reconhecidas como obras-modelo do modernismo brasileiro, *Memórias sentimentais* e *Macunaíma* não se constituem exclusivamente de enunciados que se “desligam” entre si ou que “desarticulam” a ordem da língua: mesmo que posta no momento da paródia, a escrita de encaixe também se faz presente nas duas obras. Se a paródia é um espaço de confrontos, esse lugar faz o jogo de remissões à “escrita outra”, demarcando as fronteiras entre os discursos modernos/modernistas e passadaistas.

Esse lugar de diferenças e de relações aponta para a contradição no interior dos romances.

* * *

Saltamos em um trem em movimento — um trem que tem estado em curso há muito tempo. Ignoramos a sua origem e o seu destino, sequer sabemos qual será a sua última parada — a nós isso pouco importa. Caminhamos de um vagão a outro, esbarramos em passageiros subindo e descendo a imensa máquina, em lugares e horários os mais variados. Cansados de transitar pelos vagões, instalamo-nos, por fim, em um banco desocupado, e seguimos a viagem.

O que acontece nesse trem passa a nos interessar sobremaneira. Recolhemos uma infinidade de casos, observamos o trem, os passageiros, a viagem — os encontros que o trajeto nos permite. As *sequências de encontros* são registradas. Sobre essas sequências nós não podemos enunciar *leis*: isso é assim, isso foi assim, e assim sempre será. Mas podemos delinear *constantes* dos encontros observados nos fatos para darmos conta da especificidade dos casos com os quais nos deparamos. A generalidade das constantes permite, por sua variação, a apreensão de *efeitos* que se dão *na* história e que não poderiam ser profetizados, pois a história e a verdade são um processo — *um processo sem sujeito e sem fins*.

A imagem do filósofo materialista, que pela força do braço sobe no trem em trânsito, encontra-se formulada de diversas maneiras nos textos tardios de Althusser (1992, 1993, 2005). Essa metáfora nos leva *para além* de um fascínio pelas máquinas e pela modernidade, de um fascínio pela dinâmica do movimento, temas tão caros à vanguarda futurista do século XX⁹⁰. Com essa metáfora, Althusser coloca a tese que nos permite diferenciar o materialismo do idealismo: considerar a necessidade do factual

⁹⁰ Vide, por exemplo, os quadros *Gli addii e Dinamismo di un treno* de Umberto Boccioni e Luigi Russolo, respectivamente. No “Manifesto Futurista” de 1909, Filippo Tommaso Marinetti declara todo o seu amor pelas máquinas: “Nós cantaremos as grandes multidões movimentadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração noturna dos arsenais e dos estaleiros sob suas violentas luas elétricas; as estações gluttonas comedoras de serpentes que fumam; as usinas suspensas nas nuvens pelos barbantes de suas fumaças; as pontes para pulos de ginastas lançadas sobre a cutelaria diabólica dos rios ensolarados; os navios aventureiros farejando o horizonte; as locomotivas de grande peito, que escoucinnham os trilhos, como enormes cavalos de aço freados por longos tubos, e o voo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem os estalos da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta.” (MARINETTI, 1982, p. 92).

despojado de toda “garantia transcendente (Deus) ou transcendental (o ‘eu penso’)” (ALTHUSSER, 1993, p. 89, tradução nossa). Podemos, com isso, afirmar que a metáfora do trem expõe o pensamento althusseriano de que “não há fim nem no mundo, nem da história, nem da filosofia, nem da moral, nem da arte ou da política” (ALTHUSSER, 2005, p. 25).

O salto no trem nos leva a pensar de que maneira nós nos deparamos com a construção de um conceito, problemática trabalhada frontalmente na leitura althusseriana de Karl Marx feita na obra *Ler O Capital* (ALTHUSSER, 1979, 1980). O conceito discursivo central para a reflexão sobre o estatuto e o funcionamento da paródia linguística é o *acontecimento* — *o modernismo enquanto acontecimento*. Em *Análise do Discurso*, o acontecimento deve ser entendido como o “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, 2012, p. 17). Nesse sentido, em “O acontecimento do discurso na contingência da história”, Mônica Zoppi-Fontana se depara com a problemática da articulação teórica que fez com que Pêcheux pensasse o objeto discurso na sua complexidade. Frente a essa reflexão, a autora produz a seguinte pergunta: “que conceito de história se articula na construção do objeto teórico discurso, ou dito de outro modo, como definir o real da história?” (ZOPPI-FONTANA, 2009, p. 138).

A resposta pode ser encontrada quando compreendemos o acontecimento do discurso enquanto fato consumado, que não se opõe nem exclui a possibilidade de ser outro (ZOPPI-FONTANA, 2009). Ao aproximar o conceito de acontecimento com os trabalhos de Althusser sobre o materialismo do encontro, Zoppi-Fontana pretende “retomar a discussão sobre a (sobre)determinação histórica dos processos de significação e especificamente sobre a relação constitutiva do real da língua e do real da história no discurso, definido como *objeto paradoxal*.” (ZOPPI-FONTANA, 2014, p. 30, grifo da autora).

Como já afirmamos neste trabalho, ao tomarmos a posição filosófica materialista⁹¹, fundamentamo-nos na premissa de que o tempo histórico, como todo conceito (vide, por exemplo, o acontecimento), jamais é “dado” imediatamente, jamais é *legível* na realidade visível⁹²: o tempo histórico, “como todo conceito, deve ser

⁹¹ Segundo Althusser (1993), o filósofo materialista se diferencia do filósofo idealista. Para este, o trem lhe é bem conhecido: o filósofo idealista sabe exatamente de qual estação saiu a sua máquina, e sabe antes mesmo de subir em suas escadas o destino certo de seu trajeto.

⁹² Althusser se refere à questão da *leitura sintomal* elaborada em “De *O Capital* à filosofia de Marx” (ALTHUSSER, 1979). Segundo o autor, a *leitura sintomal* se coloca a partir da leitura da obra de Marx

produzido, construído.” (ALTHUSSER, 1980, p. 41, grifo do autor). Para que Marx pudesse “descobrir a grande lei do movimento da história”, ele precisou *historicizar* as categorias dos economistas clássicos para produzir a sua crítica à economia política. No entanto, Marx não partiu de uma concepção do tempo histórico tal como a concebia Friedrich Hegel, que definia o tempo em sua “existência imediata, empírica.” (ALTHUSSER, 1980, p. 32). Segundo Althusser, em Hegel⁹³ o tempo nos remete

ao *conceito* como sua essência, isto é, como Hegel proclama conscientemente que o tempo histórico não é senão a reflexão, na continuidade do tempo, da essência interior da totalidade histórica encarnando um momento do desenvolvimento do conceito (no caso a Ideia), podemos, com autorização de Hegel, considerar que o tempo histórico apenas reflete a essência da totalidade social da qual é a *existência*. Equivale a dizer que as características essenciais do tempo histórico nos remeterão, como índices, à estrutura própria dessa totalidade social. (ALTHUSSER, 1980, p. 32, grifo do autor).

Se o acontecimento pode ser pensado como a irrupção de um vir-a-ser-consumado, que poderia não ter sido ou que poderia vir-a-ser-outra ou vir-a-não-ser (ZOPPI-FONTANA, 2014), o modernismo se torna imediatamente um objeto paradoxal cuja perspectiva discursiva pode abordar de uma maneira que lhe seja própria⁹⁴.

produzida de um lugar: *o lugar do filósofo*. A partir da leitura filosófica, Althusser propõe um olhar renovado, uma mudança de terreno, uma *leitura sintomal* da obra de Marx, leitura “centralizada sobre as discontinuidades, os saltos, os pontos de embaraço, as reformulações que aparecem nos textos de Marx.” (HENRY, 1997, p. 31). Assim, Althusser “recusa o mito especular da visão e busca conceber o conhecimento como produção, ou seja, os problemas formulados por uma ciência se situam em um horizonte teórico determinado e que vêm acrescentar algo teoricamente demarcado em uma conjuntura histórica, posto que a visão já não é um atributo individual, mas uma questão estrutural.” (FERNANDES; CHAVES, 2016, s/p).

⁹³ Nas aulas que foram coligidas e publicadas postumamente em *A Razão na História*, Hegel afirmava: “Ao conceber a história universal, tratamos da história, antes de mais, como de um passado; mas temos também de lidar simplesmente com o presente. O que é verdadeiro é eterno em si e para si, não é nem de ontem nem de amanhã, mas pura e simplesmente presente, ‘agora’, no sentido do presente absoluto. Na Ideia conserva-se eternamente o que também se afigura passado. A Ideia é presente, o Espírito é imortal; não há outrora algum em que ele não existisse ou não existiria; não passou, não pode dizer-se que ainda não é, mas é absolutamente agora. Afirmou-se já assim que o mundo e a figura presentes do espírito, a sua autoconsciência, compreendem em si todos os estádios anteriores da história. Estes desenvolveram-se sucessivamente como autônomos; mas o espírito foi em si sempre o que é e a diferença é somente o desdobramento deste em si. O espírito do mundo atual é o conceito que o espírito de si mesmo elaborou; ele é que sustenta e rege o mundo; é o resultado dos esforços de 6000 anos, o que o espírito produziu mediante o trabalho da história universal e o que tinha de brotar deste trabalho. Assim devemos apreender a história universal; nela depara-se-nos o trabalho do espírito, o modo como este chega ao conhecimento do que ele é e o realizou nas distintas esferas por ele condicionadas. [...] Por termos de lidar com a ideia do espírito e de considerar na história universal tudo apenas como manifestação sua, ao percorrermos o passado, por grande que ela seja, ocupamo-nos unicamente do presente.” (HEGEL, 1995, p. 153-154).

⁹⁴ O que implica, necessariamente, problematizarmos a sobredeterminação dos processos históricos da modernidade. Segundo Zoppi-Fontana, é importante enfatizar que a *singularidade* e a *imprevisibilidade do acontecimento* são resultados “do excesso/acúmulo de múltiplas determinações e não de uma insuficiência ou falta de determinação dos processos históricos e do sujeito. Essa ressalva é imprescindível para que a tese do primado da contingência não seja lida (como de fato já o foi) como a

Por um lado, podemos pensar na regularidade dos discursos *sobre* o modernismo e *do* modernismo como um lugar que permite observar a instauração do novo no trajeto de memória das artes no Brasil. Por outro lado, isso não acontece sem a inscrição do modernismo nesse trajeto de memória. Tomar a série de discursos formulados sobre o modernismo a partir do lugar do escritor que se diz “moderno/modernista” nos mostra a heterogeneidade e a opacidade de tal “movimento” artístico. A problemática do modernismo enquanto um acontecimento discursivo merece ser levada adiante em um futuro trabalho.

afirmação do “reino da liberdade” (o sujeito estaria finalmente livre da ideologia — e do inconsciente! — para agir conforme sua vontade e consciência). (ZOPPI-FONTANA, 2014, p. 31).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Paródia. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. P. 37-48.
- ALTHUSSER, Louis. De *O Capital* à Filosofia de Marx. In: ALTHUSSER, Louis; RANCIÈRE, Jacques; MACHEREY, Pierre. *Ler O Capital (volume 1)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 11-74.
- _____. Freud e Lacan. In: _____. *Freud e Lacan. Marx e Freud*. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 47-74.
- _____. O objeto de *O Capital*. In: ALTHUSSER, Louis; BALIBAR, Étienne; ESTABLET, Roger. *Ler O Capital (volume 2)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 7-152.
- _____. *L'avenir dure longtemps* suivi de *Les faits*. Paris : Stock/Imec, 1992.
- _____. L'unique tradition matérialiste. *Lignes*, n. 18, p. 72-119, 1993.
- _____. A corrente subterrânea do materialismo do encontro. *Revista Crítica Marxista*, n. 20, p. 9-48, 2005.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana se 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Mário de [1924]. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1958.
- _____. Chronicas de Malazarte VII. *America Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 114-115, 1924.
- _____. [1928]. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ANDRADE, Marília de. Oswald e Maria Antonieta — fragmentos, memórias e fantasia. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações, 2011. p. 33-46.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 18 mar. 1924.
- _____. [1924]. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1999.

- ARANHA, Graça. *Espirito moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *Retórica*. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. Os sapos. In: _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. Saussure, o signo, a democracia. In: *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 169-175.
- _____. Texto (teoria do). In: _____. *Inéditos I: teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 261-289.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier, 1902.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. Apresentação. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.p. 209-226.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. Mário de Andrade: a imaginação estrutural. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 167-182.
- _____. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1999. p. 5-33.
- _____. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.p. 51-56.

- CARVALHO, Ronald de. *Toda a América*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., 1925.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao romance brasileiro. In: CHAVES, Flávio Loureiro et al. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1970. p. 9-38.
- CÍCERO. *As catilinárias*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.
- COLLINOT, Andre; MAZIÈRE, Francine. In: ORLANDI, Eni (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Unicamp, 2010.p. 185-198.
- CONY, Carlos Heitor. “Sub tegminefagi”. *Academia Brasileira de Letras*, 2015. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/artigos/sub-tegmine-fagi>>. Acesso em: 14 ago. 2016.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: Edufscar, 2009.
- COUTO, Ribeiro. Delícia da confusão. *Verde*, n. 2, p. 15, 1927.
- DEL PICCHIA, Menotti. A conferência do dr. Menotti Del Picchia no Municipal. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 17 fev. 1922.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- FEDATTO, Carolina. *Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira*. 2011. Tese de doutorado em Linguística. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- FERNANDES, Leonardo Paiva; CHAVES, Tyara Veriato. O que quer dizer escutar, falar, calar e ler? A leitura sintomal na obra de Michel Pêcheux. 2016 (no prelo).
- FERREIRA, Ascenso. Brasilidade e dynamismo. A propósito do “Macunaíma” de Mario de Andrade. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 7, 28 nov. 1928.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética, literatura e pintura, música e cinema (Ditos e Escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

GADET, Françoise. Langue blanche et langue rouge. *Langage et société*, n. 25, 1983, p. 27-40. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/lsoc_0181-4095_1983_num_25_1_1957>. Acesso em: 16 jun. 2016.

_____. Tricher la langue. In: CONEIN, Bernard; COURTINE, Jean-Jacques; GADET, Françoise; MARANDIN, Jean Marie; PÊCHEUX, Michel (Orgs.). *Matérialités discursives*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1981. p. 117-126.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A língua inatingível*. Campinas: RG, 2010.

GADET, Françoise; HAROCHE, Claudine; HENRY, Paul; PÊCHEUX, Michel. Nota sobre a questão da linguagem e do simbólico em psicologia. In: *Análise de discurso*: Michel Pêcheux (textos escolhidos por Eni Orlandi). Campinas: Pontes, 201. p. 55-72.

GARDNER, James. Incarnating the World Within. *The Wall Street Journal*, 2011. Disponível em: <<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970203413304577084323948644182>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Altea/Taurus/Alfaguara, 1989.

GOMES, Natalia Guerra Brisola; ROCHA, Natasha Fernanda Ferreira; SILVA, Marcela Verônica da. As cartas de Caminha e Macunaíma: diálogos e estratégias. *Anais do XII Congresso de Educação do Norte Pioneiro*, Jacarezinho, p. 221-228, 2012. Disponível em: <<http://www.uenp.edu.br/trabalhos/cj/anais/congressoEducacao2012/Natalia%20Guerra%20Brisola.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, n. 1, 1988, p. 5-27.

HAROCHE, Claudine. *Fazer dizer, querer dizer*. São Paulo: Hucitec, 1992.

HAROCHE, Claudine; HENRY, Paulo; PÊCHEUX, Michel. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, Roberto Leiser (Org.). *Análise do discurso*: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João, 2007. p. 13-32.

HEGEL, Friedrich. *A razão na história*: introdução à filosofia da história universal. Lisboa: Edições 70, 1995.

HENRY, Paul. Construções relativas e articulações discursivas. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, n. 19, p. 43-64, 1990.

_____. Os fundamentos teóricos da “Análise Automática do Discurso” de Michel Pêcheux. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 5. ed. Campinas: Unicamp, 1997. p. 13-38.

JANKO, Richard. Notes to the *Tractatus Coislinianus* and Fragments of *Poetics* II. In: ARISTOTLE. *Poetics*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987. p. 159-174.

JULIA, Catherine. *Fixer le sens? La sémantique spontanée des gloses de spécification du sens*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Le texte clos. *Langages*, n.12, 1968, p. 103-125. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2356>. Acesso em: 16 jun. 2016.

LAGAZZI, Suzy. *A discussão do sujeito no movimento do discurso*. 1998. Tese de doutorado em Linguística. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

_____. Análise de Discurso: a materialidade significativa na história. In: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de (Org.). *Linguagem, História e Memória: discursos em movimento*. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos em torno do Anexo 3. In: LAGAZZI, Suzy; ROMUALDO, Edson; TASSO, Ismara. *Estudos do Texto e do Discurso. O discurso em contrapontos: Foucault, Maingueneau, Pêcheux*. São Carlos: Pedro & João, 2013, p. 311-331.

_____. Recorte significativo na memória. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMAN, Solange. *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 65-78.

LÉON, Jacqueline; PÊCHEUX, Michel. Análise sintática e paráfrase discursiva. In: PÊCHEUX, Michel. *Análise de discurso: Michel Pêcheux (textos escolhidos por Eni Orlandi)*. Campinas: Pontes, 2011. p. 163-173.

LOBATO, Monteiro. Artes e artistas: a propósito da exposição Malfatti. *Estado de São Paulo*, São Paulo, s/p, 20 dez. 1917.

MACHADO, António de Alcântara. Abre-alas. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 1, p. 1, 1928.

MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1997.

MALDIDIER, Denise; NORMAND, Claudine; ROBIN, Régine. Discurso e ideologia: bases para uma pesquisa. IN: ORLANDI, Eni. *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Unicamp, 2010. p. 61-98.

MARINETTI, Filippo Tommaso. O Futurismo (1909). In: TELES, Gilberto Mendonça. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 89-94.

MILÁN-RAMOS, José Guillermo; BALDINI, Lauro José Siqueira. Algumas notas sobre o significante, o acontecimento e a singularidade. *Caderno de estudos linguísticos*, Campinas, v. 38, p. 60-70, 2000.

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Campinas: Unicamp, 2012.

MORAES NETO, Prudente; HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Oswald de Andrade — Memórias sentimentais de João Miramar — S. Paulo, 1924. *Estética*, Rio de Janeiro, v. 1, Livraria Odeon, 1925.

NUNES, José Horta. *Dicionários no Brasil: análise e história*. Campinas: Pontes, 2006.

_____. *Formação do leitor brasileiro: imaginário da leitura no Brasil Colonial*. Campinas: Unicamp, 1994.

_____. Manifestos modernistas: A identidade nacional no discurso e na língua. In: ORLANDI, Eni (Org.). *Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 1993. p. 43-58.

O MEZ MODERNISTA QUE IA SER FUTURISTA. *A noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 11 dez. 1925a.

O PAPA DO FUTURISMO. *A noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 12 dez. 1925b.

ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas: Pontes, 2002.

_____. O teatro da identidade — a paródia como traço de mistura linguística (italiano/português). In: _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004.p. 114-131.

_____. Prefácio. In: _____ (Org.). *Discurso fundador*. Campinas: Pontes, 1993.p. 1-10.

_____. Segmentar ou recortar? *Linguística: questões e controvérsias*, Uberaba, n. 10, p. 9-26, 1984.

_____. Texto e discurso. *Organon*, v.9, n. 23, 1995, p. 111-118. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29365/18055>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

PAES, Paulo. Cinco livros do modernismo brasileiro. In: _____. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.p. 63-93.

PASSOS, José Luiz. *Ruínas de linhas puras: quatro ensaios em torno a Macunaíma*. São Paulo: Annablume, 1998.

PAULILO, Maria Célia de Almeida. Contos da plenitude. In: ANDRADE, Mário de. *Contos Novos*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999. p. 9-16.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 1997. p. 61-162.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 19, p. 7-24, 1990.

_____. Especificidade de uma disciplina de interpretação. In: PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice (Org.). *Legados de Michel Pêcheux: inéditos em análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011a. p. 99-103.

_____. L'énoncé : enchâssement, articulation et déliasion. In: CONEIN, Bernard; COURTINE, Jean-Jacques; GADET, Françoise; MARANDIN, Jean-Marie; PÊCHEUX, Michel (org.). *Matérialités Discursives*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1981. p. 143-148.

_____. Leitura e memória: projeto de pesquisa. In: _____. *Análise de discurso: Michel Pêcheux* (textos escolhidos por Eni Orlandi). Campinas: Pontes, 2011b. p. 141-150.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Unicamp, 2010. p. 49-60.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento?* Campinas: Pontes, 2012.

_____. Metáfora e interdiscurso. In: _____. *Análise de discurso: Michel Pêcheux* (textos escolhidos por Eni Orlandi). Campinas: Pontes, 2011c, p. 151-162.

_____. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-58.

_____. *Semântica e Discurso*. Campinas: Unicamp, 1995.

_____. Sobre a (des-)construção das teorias linguísticas. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, n. 2, p. 7-32, jul./dez.1998.

PÊCHEUX, Michel; GADET, Françoise. A língua inatingível [entrevista]. In: PÊCHEUX, Michel. *Análise de discurso: Michel Pêcheux* (textos escolhidos por Eni Orlandi). Campinas: Pontes, 2011, p. 93-104.

PFEIFFER, Claudia. A língua nacional no espaço das polêmicas do século XIX/XX. In: ORLANDI, Eni (Org.). *História das Ideias Linguísticas no Brasil*. Mato Grosso/Campinas: Unemat/Pontes, 2001. p. 167-183.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 7-33.

POSSENTI, Sírio. Humor e acontecimento. In: _____. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 27-38.

_____. Observações esparsas sobre discurso e texto (notas de trabalho). *Caderno de estudos linguísticos*, v. 44, p. 211-222, jan./jun. 2003.

PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 67-71

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RESENDE, Henrique de. A cidade e alguns poetas. *Verde*, Cataguazes, n. 1, p. 10-11, 1927.

RIBEIRO, Karine de Medeiros. *Perigos e prazeres: discursos sobre a prostituição na literatura oitocentista do Rio de Janeiro*. 2016. Dissertação de mestrado em Linguística. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

RIBEIRO, Thales de Medeiros Ribeiro. *Jogo nas regras, jogo sobre as regras: jogo, valor e real da língua na obra de Michel Pêcheux*. 2016. Dissertação de mestrado em Linguística. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1999.

SAFATLE, Vladimir. Materialismo, imanência e política: sobre a teoria da ação de Giorgio Agamben. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.p.91-125.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVEIRA, Tasso da. Editorial. *Festa*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 1927.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982.

ZOPPI-FONTANA, Mônica. O acontecimento do discurso na contingência da História. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMAN, Solange. *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 133-146.

_____. Althusser e Pêcheux: um encontro paradoxal. *Conexão Letras*, v. 12, p. 23-36, 2014.