

ASPECTOS DA SEMÂNTICA DISCURSIVA DO MODERNISMO BRASILEIRO: POLÊMICA E INTERINCOMPREENSÃO EM TORNO DA NOÇÃO DE “CÓPIA”

Fernanda MUSSALIM¹

- RESUMO: Com base nos conceitos de polêmica e interincompreensão formulados por Dominique Maingueneau em *Gênese dos Discursos* (2005), empreenderei, neste artigo, uma análise em torno de uma polêmica que se estabeleceu no campo da arte brasileira, por ocasião da constituição do movimento modernista brasileiro. Essa polêmica envolveu modernistas e “passadistas” e se deu, fundamentalmente, em torno da noção de “cópia”. O *corpus* que tomarei para análise constitui-se de alguns artigos publicados na imprensa brasileira entre os anos de 1917 e 1931, período em que mais acirradamente se deram os embates para a constituição da arte modernista no Brasil. O intuito é, a partir desta abordagem, mostrar como se operacionalizam, em termos de tratamento de dados, os conceitos acima referidos.
- PALAVRAS-CHAVE: Análise do Discurso. Interdiscurso. Polêmica. Interincompreensão. Modernismo brasileiro.

Considerações iniciais

Neste artigo, a partir da perspectiva teórica da Análise do Discurso – mais especificamente com base na proposta de Dominique Maingueneau (2005) apresentada em *Gênese dos Discursos* –, empreenderei uma análise em torno de uma polêmica que se estabeleceu no campo da arte no Brasil, por ocasião da constituição do movimento modernista brasileiro. Essa polêmica envolveu modernistas e “passadistas” e se deu, fundamentalmente, em torno da noção de **cópia**. O *corpus* que tomarei para análise constitui-se de alguns artigos publicados na imprensa brasileira entre os anos de 1917 e 1931, período em que mais acirradamente se deram os embates para a constituição da arte modernista no País.

Início apresentando em linhas gerais o quadro teórico formulado em *Gênese dos Discursos*, a fim de melhor contextualizar os conceitos de **polêmica** e **interincompreensão** que serão mobilizados para a análise que empreenderei do *corpus*.

¹ UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – fmussalim@netsite.com.br / fmussalim@hotmail.com

Fundamentação teórica

Em *Gênese dos discursos*, Dominique Maingueneau (2005), a partir da noção de semântica global, desenha para o leitor um roteiro de trabalho que adquire traços de uma metodologia que pode ser seguida em pesquisas sobre outros *corpora*, que não o religioso, analisado nesse livro pelo autor. Várias noções apresentadas na obra, originariamente publicada em 1984², têm se mostrado bastante fecundas: a de comunidades discursivas, de práticas discursivas, de *ethos*, de cena da enunciação e, fundamentalmente, a do primado do interdiscurso.

A tese do primado do interdiscurso apresentada por Maingueneau – segundo a qual, em termos de gênese, o interdiscurso precede o discurso, do que decorre que a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas as relações interdiscursivas que se dão num espaço de trocas entre vários discursos de um mesmo campo – é central, como veremos, para a elaboração do quadro teórico de uma semântica global, que se apresenta, em última instância, como um caminho possível de apreensão do modo de funcionamento da interdiscursividade.

Por esse motivo, na elaboração desse quadro teórico, um dos conceitos sobre o qual Maingueneau (2005) se debruça num trabalho de reformulação é o do interdiscurso, noção definida até então, pela Análise do Discurso, de maneira vaga para os propósitos do autor. Buscando especificá-la, ele a redefine a partir da tríade universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo.

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

O campo discursivo deve ser compreendido como sendo um conjunto de formações discursivas³ com mesma função social, que se divergem, entretanto, quanto ao modo pelo qual essa função deve ser preenchida. Em uma região determinada do universo discursivo, tais formações discursivas buscam delimitar-se reciprocamente, por meio de uma relação de concorrência, compreendendo este último termo de maneira mais ampla, de modo a significar tanto afrontamento aberto, quanto aliança, neutralidade aparente, etc. O recorte em campos discursivos não define zonas insulares; é antes uma abstração

² Em 2005, o livro foi traduzido para o português por Sírio Possenti, recebendo o título de *Gênese dos Discursos*.

³ A referência à noção de formação discursiva no interior de um campo discursivo deve ser compreendida como posicionamento, que define mais precisamente uma identidade enunciativa forte, um lugar de produção discursiva bem específico (como é o caso, por exemplo, do discurso dos primeiros modernistas no campo da arte no Brasil). De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004, p.392), esse termo designa ao mesmo tempo “[...] as operações pelas quais essa identidade enunciativa se instaura e se conserva num campo discursivo, e essa própria identidade.”

necessária que deve permitir abrir múltiplas redes de trocas. A delimitação desses campos também não tem nada de evidente, mas exige do analista que ele faça hipóteses e escolhas pautadas tanto na materialidade linguística dos supostos discursos que se encontram em relação, como nas condições de enunciabilidade de tais discursos, condições que, por sua vez, circunscrevem-se historicamente.

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

Estas três noções propostas por Maingueneau (2005) conferem à noção de interdiscurso um caráter menos vago, porque mais delimitado historicamente e metodologicamente mais operacional, na medida em que tanto os recortes quanto as relações estabelecidas pelo analista são minimamente regulados pelos limites do campo discursivo. Ao postular, portanto, o primado do interdiscurso, o autor não está concebendo o discurso como uma “dispersão de ruínas”, para utilizarmos uma expressão do próprio Maingueneau (2005, p.19). Ao contrário, postula, para além da heterogeneidade dos tipos de textos, dos autores, de sua dispersão no tempo e no espaço, a existência de uma zona de regularidade semântica que estrutura o modo de coesão dos discursos.

A noção de semântica global estrutura-se sobre esse postulado da existência de uma zona de regularidade semântica a partir da qual todos os planos da discursividade – e aqui poderemos considerar como constitutivos desses planos discursivos, desde o léxico, os processos gramaticais, até o modo de enunciação e de organização da comunidade que enuncia o discurso – estão submetidos ao mesmo sistema de restrições globais. Esse sistema de restrições é concebido como um filtro que fixa os critérios que, em uma formação discursiva determinada, distinguem o que é possível ou não de ser enunciado do interior daquela formação. O sistema de restrições deve ser concebido, mais especificamente, como um modelo de competência discursiva, ou melhor, como um modelo de competência interdiscursiva, já que um sujeito discursivo, correlativamente, ao distinguir o que é possível enunciar do interior de uma formação discursiva, identifica também enunciados incompatíveis com o sistema de restrições desta FD como enunciados pertencentes a formações discursivas antagonistas. Em outras palavras, a competência interdiscursiva supõe a aptidão de sujeitos em

reconhecer a incompatibilidade semântica de enunciados de outras formações do espaço discursivo que constituem seu Outro.

Este fato, de considerar que os discursos dispõem de um sistema de restrições, permite à AD “[...] ler a heterogeneidade lá onde se percebia um imenso campo em que se embaralhavam em todos os sentidos o mesmo e o outro.” (MAINGUENEAU, 2005, p.61), já que a interdiscursividade se organiza a partir da exploração sistemática das possibilidades do núcleo semântico de cada FD que compõe o campo discursivo. Esse núcleo semântico é definido em termos de semas, isto é, de eixos semânticos primitivos que asseguram que, em todos os pontos e sobre todos os planos discursivos, existirá ao menos um caminho que permita remontar a esses primitivos. O *optimum semântico* de um discurso, isto é, o núcleo de sua doutrina, decorre de certa forma de organização de seu núcleo semântico, isto é, de certo modo de interação entre os semas que compõem seu sistema de restrições.

É em função desse sistema de restrições que se organizam todas as relações de um discurso com os demais discursos com os quais é posto em relação no espaço discursivo. Maingueneau compreende essa interação entre os vários discursos de um mesmo espaço discursivo como um processo de tradução, de interincompreensão regrada: cada um introduz o Outro em seu fechamento, traduzindo os seus enunciados nas categorias do Mesmo e, assim, sua relação com esse Outro se dá sempre sob a forma do simulacro que dele constrói. Desse modo, para construir e preservar sua identidade no espaço discursivo, o discurso não se relaciona com o Outro enquanto tal, mas somente com o simulacro que dele constrói, pois não há dissociação entre o fato de enunciar conforme as regras de sua própria formação discursiva e de não compreender os sentidos dos enunciados do Outro; trata-se de duas facetas do mesmo fenômeno. Não existe, portanto, o discurso absoluto que num espaço homogêneo regularia todas as traduções de um tipo de discurso para outro, mas uma rede de relações constantemente aberta. Nessa perspectiva, a relação polêmica não existe em si, ela é apenas um aspecto do funcionamento da formação discursiva e se configura como a manifestação de uma incompatibilidade radical entre os discursos – a mesma que permitiu que tais discursos se constituíssem. A relação com o Outro é função da relação que um discurso mantém consigo mesmo, na medida em que, para que ele construa a sua identidade, é preciso relegar o Outro ao interdito, ao espaço do não-dizível, do errado, do culpado, do falível.

Mas, em sua *démarche*, Maingueneau ainda amplia o escopo de aplicabilidade da noção de sistema de restrições do discurso. Rejeitando uma concepção sociológica externa, o autor assume uma perspectiva segundo a qual discurso e instituições se articulam através de um sistema de restrições semânticas comuns. O interesse do autor está justamente na possibilidade dessa articulação e não nas

instituições em si, pois, tal como afirma, “[...] não há antes uma instituição, depois uma massa documental, enunciadores, ritos genéricos, uma enunciação, uma difusão e, enfim, um consumo, mas uma mesma rede que rege semanticamente essas diversas instâncias” (MAINGUENEAU, 2005, p.142). Num certo sentido, Maingueneau (2005, p.134) retoma a questão da materialidade das ideologias de Althusser (1974) – “A organização dos homens aparece como um discurso em ato, enquanto que o discurso se desenvolve sobre as próprias categorias que estruturam essa organização” –, circunscrevendo-a, entretanto, em um novo espaço teórico que problematiza uma concepção, até então razoavelmente unânime na área, de quais vêm a ser os limites do fechamento discursivo, na medida em que as práticas sociais das comunidades discursivas são tomadas como material para uma Análise do Discurso. É nessa perspectiva que em *Gênese dos Discursos* se fala em prática discursiva.

Levando ao limite essa concepção, Maingueneau afirma que a prática discursiva deve também ser considerada uma “prática intersemiótica”, que integra tanto as unidades de um conjunto de enunciados, quanto as produções que relevam de outros domínios semióticos, como o musical, o pictórico, por exemplo. Apresentando o modo da formação discursiva como um sistema de restrições que recai sobre as organizações de sentido e não como uma gramática destinada e engendrar apenas enunciados, o autor propõe a não restringir ao domínio textual a validade do sistema de restrições semânticas próprias de um discurso, mas afirma que tal sistema recai sobre outros tipos de estruturas semióticas. Em outras palavras, a noção de prática discursiva como prática intersemiótica supõe que quaisquer manifestações simbólicas de uma sociedade estão inseridas e são condicionadas pelas mesmas condições de produção, que são histórico-ideológicas. Por isso a possibilidade de estabelecer coesão entre os dois domínios, o essencialmente linguístico e os constituídos em outras semioses, o que não significa que esses domínios sejam isomorfos em seu modo de estruturação, mas somente que o sistema da formação discursiva deve restringir esses modos de estruturação, quaisquer que eles sejam. Nessa perspectiva, o princípio de competência interdiscursiva deve ser compreendido como uma rede de regras de que os enunciadores se dispõem para tratar os materiais significantes. Assim, o pintor e o músico, por exemplo, dado que participam da mesma prática discursiva, dispõem desta mesma rede de regras e são, como os enunciadores de um discurso verbal, capazes de reconhecer a incompatibilidade das produções de seu Outro, assim como a coincidência de tais e tais produções com as regras de sua própria formação discursiva.

Tendo apresentado os fundamentos do quadro teórico apresentado por Dominique Maingueneau (2005) em *Gênese dos Discursos* e, portanto, esboçado minimamente a rede conceitual em que foram formulados e se sustentam

os conceitos de polêmica e interincompreensão, dos quais me valerei para abordar o *corpus* aqui considerado, passarei a seguir a mostrar o que significa operacionalizar tais conceitos em termos de tratamento de dados, empreendendo, como já anunciado, uma análise em torno de uma polêmica que se estabeleceu no campo da arte brasileira, por ocasião da constituição do movimento modernista brasileiro.

A polêmica: cópia como plágio versus cópia como desvio restaurador

Anita Mafalatti, ao retornar da Europa ao Brasil em 1917, realiza em 12 de dezembro deste mesmo ano sua 2ª exposição no País. Essa exposição provocou uma tempestade de protestos, insultos e divagações da crítica nacional. A manifestação crítica que mais gerou efeitos (e que melhor revela a posição dos “conservadores”⁴ em relação à arte modernista) foi a de Monteiro Lobato, intitulada “A propósito da exposição Malfatti” e publicada n’*O Estado de São Paulo*. Neste artigo, Lobato (1972) ataca a pintora, combatendo a arte modernista em favor da manutenção da arte tradicional, consagrada pelo academicismo brasileiro e hegemônica no País. Inicia seu artigo postulando, a partir da noção de artista, a seguinte diferenciação entre as duas correntes estéticas:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e dotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. [...] Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá “sentir” senão um gato. (LOBATO 1972, p.45).

O tema colocado aqui por Lobato, sobre o modo de representação da realidade, será discutido por artistas e críticos durante toda a fase de implantação do movimento modernista, período compreendido entre os anos de 1917 e 1931. O discurso modernista retoma esse tema dando a ele um tratamento semântico diferenciado. Nos termos de Maingueneau (2005), diríamos que, a partir de um sistema de restrições próprio, o discurso modernista, procurando definir sua

⁴ Falarei em “conservadores”, ou em “tradicionais”, ou em “acadêmicos”, ou ainda em “passadistas”, para me referir aos praticantes e/ou adeptos da arte hegemônica praticada no Brasil, até o momento de constituição do Modernismo brasileiro, e consagrada pelo academicismo brasileiro. O mesmo vale para derivações como “academicismo” e para expressões como “arte acadêmica”, “arte tradicional”. Apenas para justificar a variação terminológica, gostaria de fazer menção à conferência de abertura da Semana de Arte Moderna nas escadarias do Teatro Municipal, em que Graça Aranha apresenta elogiosamente o acontecimento modernista, sublinhando a oposição entre acadêmicos – movidos pelas “forças do passado” – e modernos.

identidade, busca delimitar suas diferenças em relação aos demais discursos com os quais trava relações no campo discursivo da arte; mais especificamente, em relação ao discurso da arte até então praticada no Brasil (um certo Romantismo, um certo Realismo, um certo Simbolismo, o Parnasianismo), bem como em relação aos movimentos artísticos da vanguarda europeia (o Dadaísmo, o Cubismo, o Impressionismo, o Expressionismo, o Surrealismo, o Futurismo).

Oswald de Andrade, em artigo publicado no *Jornal do Comércio*, sai em defesa da pintora e explicita a posição modernista em relação ao ataque de Lobato: “As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. *A sua arte é a negação da cópia*, a ojeriza da oleografia” (ANDRADE, 1972, p.50, grifo do autor).

Essa posição modernista decorre de uma proposta mais ampla do movimento, que, no intuito de construir uma identidade cultural brasileira, buscava realizar a renovação estética no País por meio da superação das formas consagradas pelo academicismo brasileiro e dos princípios da vanguarda europeia. Os críticos que levantam a bandeira modernista em prol de uma arte considerada brasileira irão enfatizar essa relação de superação, como nos evidencia Sérgio Milliet, em artigo que versa sobre Tarsila do Amaral:

Passou pelas três fases do cubismo. Convinham-lhe todas parcialmente. E continuou a ser Tarsila do Amaral. [...] Tarsila, sendo brasileira, fez pintura brasileira. É um caso raro. Não admite a nuance importada, o divisionismo das cores. Luz violeta e nítida, cores fortes são o seu apanágio. [...] Procura realizar com elementos brasileiros: luz direta, cores rudes, linhas duras, volumes pesados, uma pintura verdadeiramente nossa. (MILLIET, 1972, p.116, grifo do autor).

Outro artigo, de Antônio Ferro, publicado no Catálogo de Exposição da pintora, reafirma essa relação:

Tarsila recebe influências, como todos, mas tritura-as, imediatamente, na sua personalidade. A pintura de Tarsila é de Tarsila do Brasil. Tudo, tudo é Brasil. Bandeira Amarela e Verde... Ordem e Progresso... a ordem das coisas e das figuras, em continência, o progresso numa pintura nova, numa pintura reveladora, universal, nacional. (FERRO, 1972, p.127, grifo do autor).

Mas essa tentativa de superação ocorre também, como já sublinhado, em relação à tradição acadêmica. Em um artigo sobre Villa-Lobos, Demarquez explicita a relação que o compositor tem com essa tradição, metonimicamente representada pela valorização da técnica: a técnica do compositor, analisa o crítico, é utilizada em função de seu processo de criação. Em outros termos, diríamos que certa tradição adquirida por Villa-Lobos por meio de estudos musicais não

é abandonada, mas transformada; “a técnica geral do compositor modifica-se segundo as exigências da construção da obra” (DEMARQUEZ, 1972, p.355).

Entretanto, essa proposta modernista de superação de elementos e propostas oriundas de outras posições estéticas não é bem vista pelos opositores. Pauci Vero Electi, em artigo intitulado *Balelas Futuristas*, marca a posição dos ortodoxos, que acusam os modernistas de plágio:

Eis aí, redator ilustre, em que dão os independentes, os geniais, os originalísimos mequetrefes, libertos de influências e de cânones: uns copistas, uns incapazes, uns masturbadores. E são eles que atiram os maiores doestos à arte honesta, feita de honesto estudo com sábia experiência misturado! Por hoje os rabiscadores e o Attila do escopro. Amanhã ou depois lhe indicarei as fontes Castálias onde os del Picchia, os Guilhermes, os Osvaldos, os Ronaldes de Carvalho, os Graça Aranha, vão beber. Vão tomar as suas carraspanas de gênio, que depois vomitam sobre as turbas como produtos autênticos e originais, distilados das próprias circunvoluções cerebrais. O plágio e a imitação! A imitação e o plágio! Eis em que estrumeira nasce e cresce, bravo e venenoso pela incultura pavorosa dos seus hortelãos, o pau de agulha em que se resumem as obras destes espinhados gênios aux dependens des autres. (ELECTI, 1972, p.63, grifo do autor).

Esse trecho é bastante interessante para ilustrar o processo de interincompreensão discursiva de que fala Maingueneau (2005). O discurso em favor da manutenção da arte tradicional, reconhecida academicamente, introduz o discurso modernista em seu fechamento, traduzindo-o na forma de simulacro que dele constrói. Assim é que semas do discurso modernista, como independência, genialidade e originalidade são traduzidos pelo discurso da arte acadêmica como cópia, incapacidade e imitação. Em outras palavras, procedimentos que são considerados, pelos modernistas, processos de superação de formas consagradas por outras posições estéticas, são compreendidos, pelos acadêmicos, como plágio e imitação. Nesse sentido, parece-me que a polêmica em torno da noção de cópia é a mais representativa dos embates entre modernistas e acadêmicos. Os trechos até aqui analisados apontam para essa hipótese, que é, por sua vez, fortemente sustentável pelas condições histórico-ideológicas de construção de nossa identidade nacional. Veremos em que sentido tais condições sustentam minha hipótese.

A História não se cansa de nos relatar que toda a cultura latino-americana foi, por meio de um processo de colonização ocidental, assimilada à cultura oficial européia. No Brasil recém-descoberto, por exemplo, os valores indígenas e negros foram fortemente reprimidos pela ação etnocêntrica dos portugueses. A esse respeito, Santiago (1982) afirma que, desde que fizeram da história européia a nossa história, o indígena perdeu a sua verdadeira alteridade – a de ser Outro,

diferente do português colonizador – e ganhou uma alteridade fictícia, passou a ser o Outro europeu.

Independentemente do alcance histórico da análise de Santiago a respeito desse processo de constituição de nossa identidade, dois fatos podem ser destacados a partir de sua afirmação: o de que a nossa formação é constitutivamente híbrida, visto que é, ao mesmo tempo, nacional e estrangeira; e o de que o modo como fomos constituídos – por meio de uma imposição cultural – gerou, especialmente naqueles momentos históricos de maior reflexão em torno de nossa nacionalidade, certo mal-estar em relação ao caráter inautêntico de nossa vida cultural. Abordarei esses dois fatos mais detalhadamente, tomando a literatura como ponto de referência de minha discussão.

Antônio Candido (1987) em seu ensaio *Literatura de dois gumes*, afirma que nossa literatura, em sua formação, é essencialmente europeia, na medida em que desenvolve sua pesquisa fundamentada na tradição da metrópole. Não poderia ter sido diferente; a literatura do período colonial nos foi inevitavelmente imposta, assim como o resto do equipamento cultural dos portugueses. Entretanto, apesar de a cultura brasileira ter se configurado mediante processo de imposição e transferência da cultura do colonizador, não há, neste fato, afirma Candido (1987, p.176), nada de negativo em si, “[...] desde que focalizemos a colonização, não pelo que poderia ter sido, mas pelo que realmente foi como processo de criação do País, com suas grandezas e misérias.”

Desenvolvendo esta sua afirmação, Candido argumenta que os padrões clássicos, importados durante todo o período colonial, foram eficazes por vários motivos, mas, especialmente, por terem possibilitado a integração dos escritores brasileiros na civilização ocidental:

A convenção greco-latina era fator de universalidade, uma espécie de idioma comum a toda civilização do Ocidente; por conseguinte, na medida em que a utilizaram, os escritores do Brasil integraram nessa civilização as manifestações espirituais da sua terra, dentro, é claro e como ficou dito, do propósito colonizador de dominação, inclusive através da literatura. (CANDIDO, 1987, p.177).

Em outras palavras, o que Candido defende é que a utilização dos padrões clássicos fez do escritor brasileiro do período colonial um cidadão da República Universal. Além disso, defende o autor, nossos poetas arcádicos, ao escreverem sobre pastores e a paz virgiliana dos campos, não são mais artificiais que um poeta inglês ou espanhol que escreve baseado nessa mesma convenção livresca.

Desta perspectiva assumida por Antônio Candido, o que gostaríamos de destacar é a agudeza com que o autor assinala o valor contraditório de nossa

prática cultural no período colonial: se, de um lado, intelectuais e escritores reforçaram os valores impostos pelos colonizadores, por outro, deram voz a uma nação que, num certo sentido, não existia no cenário internacional. Entretanto, nem sempre este fato será compreendido a partir desta perspectiva; a reprodução de valores europeus será, em determinadas circunstâncias históricas, interpretada apenas como um índice de nossa dependência cultural, compreendida como um valor negativo.

Roberto Schwarz (1994), em *Nacional por subtração*, relata-nos a mudança que ocorreu em relação à noção de cópia, ao longo da construção de nossa identidade nacional. Antes do século XIX, afirma o autor, a cópia do modelo europeu não constituía um “disparate”; não era sequer uma problemática levantada por intelectuais e escritores. Ao contrário, o cultivo do padrão metropolitano não aparece como deficiência, visto que a estética neoclássica, sendo universalista, “[...] valoriza o respeito e a prática das formas canônicas, de modo que também no plano da teoria da arte a imitação aparecia como um valor positivo.” (SCHWARZ, 1994, p.42).

Entretanto, a partir da abertura dos portos e da Independência, tal noção passa a ter um sentido pejorativo de macaqueação, arremedo ou pastiche. Surge pela primeira vez no País o sentimento aflitivo de sermos uma civilização inferior. Esse sentimento não é produzido pela imitação em si, mas pela consciência emergente de sermos, a partir de nossa independência política, uma nação diferenciada, apartada de Portugal. O fortalecimento de uma ideologia nacionalista passa a opor, assim, o nacional ao estrangeiro, oposição que inaugura também outra contraposição: o original em oposição ao imitado. Sob essa perspectiva, copiar os modelos europeus é colocar-se como um reflexo inferior dos países desenvolvidos, prática e postura ainda bastante vigente no País, mesmo no início do século XX, mas que será ferreamente criticada e combatida pelos modernistas.

Neste combate, o Modernismo buscará eliminar o que era fator de complexo de inferioridade da arte brasileira, transformando-o em virtude. Procurando trabalhar a tensão entre a produção de arte no Brasil e a sua ligação (via tradição universal e vanguardas modernas) com a produção europeia, os modernistas lutam para superar o estado de reverência absoluta mantida pelos acadêmicos, compreendendo a relação com a Europa de uma maneira dinâmica e, sobretudo, contra-aculturativa. O movimento antropofágico dará a fórmula para uma síntese entre o nacional e o estrangeiro, propondo, na boa observação de Carlos Zilio (1982, p.15), “a devoração do pai totêmico europeu, assimilando suas virtudes e tomando seu lugar.” Assim, o programa de Oswald de Andrade alterava a tônica de toda discussão em torno do sentimento de inferioridade causado no Brasil

pela cultura ocidental⁵: será o primitivismo local que devolverá à cansada cultura europeia o sentido moderno. Dessa forma, portanto, Oswald propunha, ao invés de embasbacamento, “[...] uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora.” (SCHWARZ, 1994, p.38).

Talvez o embate mais representativo dessa polêmica entre a posição (irreverente) dos modernistas e a posição (de subserviência europeia) dos “passadistas” tenha se dado por ocasião da publicação de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, em 1928. A sua publicação suscita um certo mal estar na crítica especializada, devido ao seu caráter inovador e revolucionário de superar a tradição por meio da fusão de elementos populares a elementos cultos no interior da instituição literária. O comentário a respeito desta obra que mais diretamente ilustraria essa polêmica foi feito por Raimundo Moraes, em um verbete do *Dicionário de Cousas da Amazônia*, mais pelo artigo-resposta de Mário de Andrade⁶ a esta crítica, que pela própria crítica. O verbete de Moraes diz:

Os maldizentes afirmam que o livro *Macunaíma* do festejado escritor Mário de Andrade é todo inspirado no *Von Roraima zum Orinoco* (do sábio Koch-Grünberg). Desconhecendo eu o livro do naturalista germânico, não creio nesse boato, pois o romancista patricio, com quem privei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas⁷.

Esse comentário de Moraes não é propriamente uma crítica direta a Mário de Andrade. Trata-se mais da manifestação de uma concepção de obra de arte e de autoria, que de uma crítica propriamente dita. Na verdade, o autor do verbete procura assumir uma posição em defesa de Mário de Andrade, ao desqualificar a afirmação dos maldizentes – de que *Macunaíma* é todo inspirado em *Von Roraima zum Orinoco* –, atribuindo a ela o estatuto de boato. Boato de maldizentes. Nessa defesa, Moraes desloca o enfoque da questão, tal como a colocam os opositores, centrados na análise da obra *Macunaíma*, e focaliza o autor da obra, ao advogar em defesa, não do livro, mas do escritor, valendo-se para isso de atributos como talento e imaginação. No entanto, Moraes partilha da mesma concepção de obra de arte e de autoria dos maldizentes, pois os elevados elogios feitos a Mário de

⁵ De acordo com Santiago (1982), desde o Modernismo, já temos, além da noção de antropofagia cultural, mais dois antídotos contra esse sentimento de inferioridade cultural: a noção de “traição da memória”, formulada por Mário de Andrade através de suas pesquisas em música, com vistas a uma produção nacional-popular; e a noção de “corte radical”, em geral implicado pelos sucessivos movimentos de vanguarda.

⁶ Esse artigo-resposta foi publicado originariamente no *Diário Nacional* em 1931 e reproduzido em Souza (1999, p.163-165).

⁷ Citado por Mário de Andrade no próprio artigo-resposta (SOUZA, 1999, p.163).

Andrade valem como álibis que defendem o escritor de inspirações estranhas, do plágio de que é acusado. Nesse sentido, caso se comprovasse o plágio, caso Moraes viesse a ler o livro *Von Roraima zum Orinoco* (“Desconhecendo eu o livro do naturalista germânico, não creio eu nesse boato”), apesar de seu talento e de sua imaginação, Mário de Andrade muito provavelmente seria criticado também por Moraes.

Ora, para o autor de *Macunaíma* isso não passa despercebido. No artigo-resposta, Mário tece, ironicamente, elogios à generosidade de Moraes:

Sempre tive a experiência de sua generosidade, mas não deixou de me causar alguma pena que seu espírito, sempre alcandorado na admiração dos grandes, preocupado com sucurijus tão tamanhas e absorventes como Hartt, Gonçalves Dias, Washington Luís, José Júlio de Andrade, presidentes, inventores, Ford e Fordlândia, se inquietasse por um pium tão giro que nem eu. (ANDRADE, 1931 apud SOUZA, 1999, p.163).

Em seguida, Andrade passa, no dizer do próprio escritor, a lhe confessar o que é *Macunaíma*. Atribui à obra o caráter de rapsódia, procurando, através de um argumento de autoridade, defender o gênero:

Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e leem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e escutado e a dar ritmo ao que escolhem para que caiba nas cantorias? (ANDRADE, 1931 apud SOUZA, 1999, p.164).

Isso é *Macunaíma*, e “esses sou eu”, afirma o escritor, inaugurando uma concepção extremamente moderna de obra literária que se apresenta como plural, como um espaço onde convivem diferentes vozes, em detrimento de uma visão purista de texto, cuja virgindade constituiria a marca de originalidade e de autoria.

De acordo com Santiago (1978, p.18), a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental é essa destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza, que perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, mostra-se mais eficaz: “[...] a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.” Em alguns trechos, Mário de Andrade assume explicitamente, com tons de ironia, a realização desse movimento de desvio ativo e destruidor:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da boiuna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa.

[...]

Enfim, *sou obrigado a confessar de uma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil, por meio dele mesmo*. Mas nem a ideia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! (ANDRADE, 1931 apud SOUZA, 1999, p.164-165, grifo do autor).

Têm-se, assim, materializadas nessa polêmica em torno de *Macunaíma*, duas posições antagônicas a respeito das noções de autoria e de obra literária. Para os “passadistas”, subservientes à cópia dos modelos europeus, a concepção de obra literária fundamenta-se em uma visão purista de texto, cuja virgindade constituiria a marca de originalidade e autoria. Para os modernistas, adeptos de uma postura cultural irreverente e transformadora, a obra literária é concebida como o resultado do mecanismo restaurador de linguagens. Assim sendo, para estes, a noção de autoria ainda estaria resguardada, mas relacionada, não a um sujeito, é verdade, e sim a um domínio de inscrição. Esse é o grande argumento de Mário de Andrade, que termina seu artigo-resposta a Moraes da seguinte maneira: “Só me resta agora o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar.” (ANDRADE, 1931 apud SOUZA, 1999, p.165).

Considerações finais

Concluindo a abordagem dessa polêmica nos termos de Mainueneau (2005), diríamos que relação polêmica é apenas um aspecto do funcionamento discursivo, na medida em que, para que um discurso se constitua enquanto tal no campo discursivo em que está inserido, é preciso relegar ao interdito os outros discursos com os quais ele interage no interior deste campo. Nesse sentido, a relação polêmica que se dá entre os discursos acadêmico e modernista nada mais é que a manifestação de uma incompatibilidade radical entre tais discursos. Assim é que aquilo que para os modernistas constitui uma estratégia de superação e de restauração de processos estético-ideológicos, para os “passadistas” constitui plágio e imitação. A cópia só adquire sentido positivo para os acadêmicos, se for pura reprodução dos padrões europeus. Caso contrário, é plágio. A interação

entre estes dois discursos ocorre, portanto, por meio de um processo de interincompreensão, como bem postulou Maingueneau a respeito de qualquer processo de interação discursiva.

MUSSALIM, F. Aspects of discourse semantics of Brazilian Modernism: polemics and inter-incomprehension around the notion of "copy". *Alfa*, São Paulo, v.53, n.1, p.61-75, 2009.

- *ABSTRACT: Based on the concepts of polemics and inter-incomprehension formulated by Dominique Maingueneau in *Gênese dos Discursos* (2005), this paper aims to present an analysis of a debate that was established in the field of Brazilian art during the constitution of Brazilian Modernist movement. Such debate involved modernists and "conservatives" and was basically concerned with the notion of "copy". The present analysis focuses on some articles published by the Brazilian press between 1917 and 1931, period in when the conflicts about modernist art in Brazil were more intense. By means of this approach, the intention here is to demonstrate how the concepts mentioned above can be applied to the treatment of data.*
- *KEYWORDS: Discourse Analysis. Interdiscourse. Polemics. Inter-incomprehension. Brazilian Modernism.*

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1974.

ANDRADE, O. A exposição de Anita Malfatti: Jornal do Comércio ("Notas de Arte"), 11/01/1918. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S de. (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista: 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p.50.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.163-180.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

DEMARQUEZ, H. V. – L. Recortes de Mario de Andrade: IEB, 21/08/1929. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S de. (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista: 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p.355.

ELECTI, P. V. Balelas Futuristas: Gazeta, 22/02/1922. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S de. (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista: – 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p.63.

FERRO, A. Tarsila: catálogo de exposições, 1929. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S de. (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista: 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p.127.

LOBATO, M. A propósito da exposição Malfatti: *O Estado de S.Paulo*, 20/12/1917. In: BATISTA, M. R. LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S de. (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista: 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p.45.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MILLIET, S. Tarsila do Amaral: *Revista do Brasil*, n.100, abr., 1924. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S de. (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p.116.

SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa: a ficção brasileira modernista*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.13-24.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma leitura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.29-48.

SOUZA, E. M. de. *A pedra mágica do discurso*. 2.ed.rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

ZILIO, C. Da antropofagia à tropicália. In: ZILIO, C.; LAFETA J. L., LEITE, L. C. M. *Artes plásticas, literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.11-56. (O nacional e o popular na cultura brasileira).

Recebido em setembro de 2008.

Aprovado em novembro de 2008.

