

A construção da paratopia em crônicas de Manuel Bandeira

The construction of paratopia in Manuel Bandeira's chronicles
La construcción de paratopia en las crónicas de Manuel Bandeira

Jauranice Rodrigues Cavalcanti

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM/Brasil)

RESUMO

Nosso objetivo neste artigo é refletir sobre o conceito de paratopia e, a partir dele, analisar crônicas de Manuel Bandeira (MB). Trata-se de uma pesquisa mais ampla que investiga a produção em prosa do autor tomando por fundamentação teórica as reflexões da Análise do Discurso francesa sobre o discurso literário, em especial o quadro teórico proposto por Maingueneau (2006). O analista concebe a paratopia como um espaço paradoxal e adverte que só existe paratopia se integrada a um processo criador. Em nossa análise, abordamos aspectos ligados à construção de uma identidade criadora que pertence e não pertence à sociedade, as modalidades de paratopia elaboradas pela forma de o escritor MB inserir-se no espaço literário de sua época (o posicionamento modernista), a identificação do autor com os marginais e excluídos, com “personagens” paratópicas e também, o que seria o motor paratópico de sua obra (a doença e a fuga para Pasárgada).

PALAVRAS-CHAVE: Análise do discurso; Paratopia. Crônica; Manuel Bandeira.

ABSTRACT

The aim of this article is discuss the paratopia concept and, from it, analyze Manuel Bandeira's (MB) chronicles. It is part of a larger research that studies this production taking to account the Discourse Analysis about the

* Sobre as autoras ver página 140



literary field, specially the theoretical framework proposed by Maingueneau (2006). The analyst considers the paratopia a paradoxical space and warns that paratopia only exists if integrated into a creative process. In our analysis, we examine aspects related to the construction of a creative identity that belongs and does not belong to society, the modalities of paratopia elaborated by the way the MB writer inserts himself in the literary space of his time (the modernist positioning), the identification of the author with the marginal and excluded, with paratopic "characters" and, also, what would be the paratopic engine of his work (the illness and the escape to Pasargada).

KEYWORDS: Discourse Analysis; Paratopia; Chronicle; Manuel Bandeira.

RESUMEN

Nuestro objetivo en este artículo es reflexionar sobre el concepto de paratopía y, a partir de ello, analizar las crónicas de Manuel Bandeira (MB). Se trata de una investigación más amplia que investiga la producción en prosa del autor tomando como base teórica las reflexiones del Análisis del Discurso de línea francesa (AD) sobre el discurso literario, especialmente el marco teórico propuesto por Maingueneau (2006). El analista concibe la paratopía como un espacio paradójico y advierte que solo hay paratopía cuando integrada a un proceso creador. En nuestro análisis abordamos aspectos relacionados con la construcción de una identidad creativa que pertenece y no pertenece a la sociedad, las modalidades de la paratopía elaboradas por la forma en que el escritor MB se inserta en el espacio literario de su tiempo (el posicionamiento modernista), la identificación del autor con los marginales y excluidos, con los "personajes" paratópicos y, aún, lo que sería el motor paratópico de su obra (la enfermedad y la huida a Pasárgada).

PALABRAS CLAVE: Análisis del discurso; Paratopía; Crónica; Manuel Bandeira.

1 Introdução

No projeto *Análise do Discurso literário: as crônicas de Manuel Bandeira*, desenvolvido no período de 2018-2019, procuramos analisar parte da obra em prosa de Manuel Bandeira tomando por fundamentação teórica as reflexões da Análise do Discurso francesa (AD) sobre o discurso literário, em especial o quadro teórico-metodológico proposto por D. Maingueneau (2006, 2008, 2010).

Neste artigo, apresentamos parte do trabalho, aquela voltada à observação de como se dá a construção da paratopia criadora nas crônicas do autor. Para isso, nas seções seguintes apresentamos a parte teórica da pesquisa e o *corpus* de análise. Depois, na seção subsequente, analisamos um conjunto de dados encontrados nas crônicas e, por último, apresentamos as considerações finais.

2 Fundamentação teórica

Maingueneau propõe a categoria de *discurso constituinte* para designar discursos que se propõem como discursos de Origem, que partilham de diversas características relacionadas ao modo de se inscreverem no interdiscurso, de fazer emergir seus enunciados, de fazê-los circular. Ao contrário de discursos “do cotidiano”, os constituintes “conferem sentido aos atos da coletividade, são garantes de múltiplos gêneros do discurso” (2006, p.61), detendo um estatuto singular. Às voltas com um debate social, o jornalista vai recorrer à autoridade do teólogo, do filósofo, do escritor, mas o contrário não ocorre.

Dessa forma, a pretensão desses discursos é a de não reconhecer outra autoridade além da sua, o que não significa que não interajam com discursos não constituintes e com outros discursos constituintes. É da natureza desses últimos negar essa interação ou pretender submetê-la a seus princípios. Maingueneau observa que, tendo por base uma análise do discurso, analisar a “constituência” dos discursos constituintes significa mostrar o vínculo inextricável entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma organização textual e uma atividade enunciativa. Da mesma forma, considera que a categoria *discurso constituinte* é de manejo delicado na medida em que, por um lado, supõe propriedades comuns aos discursos e, por outro, são discursos irredutivelmente diferentes, cada qual assumindo sua “constituência” de uma forma específica.

O analista apresenta uma série de aspectos dos discursos constituintes. O primeiro deles é a paratopia, isto é, uma localidade paradoxal “que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se” (2006, p.68). De acordo com Maingueneau, a paratopia é um espaço em que os discursos constituintes devem circunscrever um território correlato de uma identidade discursiva, um espaço no qual se encontram, também, os posicionamentos concorrentes. Maingueneau afirma que não se pode falar de discursos constituintes na ausência de um espaço em que coexistam agentes e discursos em conflito pela legitimidade discursiva. Levando em conta o primado do interdiscurso o analista considera, então, que

a unidade de análise pertinente não é um discurso fechado em si mesmo, mas o sistema de relações que permite que cada discurso se instaure e se mantenha. A relação com os outros e a relação consigo mesmo só são distinguíveis em termos ilusórios, não estando o interdiscurso no exterior de uma identidade encerrada em suas próprias operações, ainda que todo posicionamento se queira nascido de um retorno às coisas mesmas, de uma justa apreensão do belo, do verdadeiro etc., que os outros posicionamentos teriam esquecido ou desfigurado (MAINGUENEAU, 2006, p. 68).

Maingueneau lembra que a existência social da literatura supõe tanto a impossibilidade de fechar-se em si mesma e de se confundir com a sociedade comum quanto a necessidade de “jogar” com esse meio termo e em seu interior.

O analista fala em “poderes de excesso” da literatura em relação a outros domínios de atividades, ressaltando que

não é, portanto, possível falar de uma corporação de escritores como se fala de uma corporação dos hoteleiros ou dos engenheiros. A literatura, como todo discurso constituinte, pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território (MAINGUENEAU, 2006, p. 92).

Para Maingueneau (2006), a paratopia pode se manifestar em dois níveis complementares: (i) naquele do conjunto do discurso constituinte; o discurso literário, pertence e não pertence ao universo social, na medida em que se trata de um discurso que busca se aproximar do Absoluto, do indizível; (ii) naquele de cada produtor de texto que pertence a um discurso constituinte. Esse produtor, para estar em conformidade com sua enunciação, deve construir de si uma impossível identidade por meio de formas de pertencimento e não pertencimento à sociedade. Assim, a paratopia, no caso do discurso literário, ao mesmo tempo caracteriza a “‘condição’ da literatura como cena englobante e a condição de todo criador, que só se torna criador assumindo de modo singular a paratopia constitutiva do discurso literário” (Maingueneau, 2006, p.160).

Maingueneau afirma que a noção de paratopia, quando utilizada para analisar a atividade criadora desse ou daquele escritor, costuma suscitar mal entendidos. Tem-se a tendência, em análises do discurso literário, de confundir paratopia e marginalidade. Na realidade, continua Maingueneau, quando se trata de escritores, só há paratopia se integrada a um processo criador. Nas palavras do analista:

Esse pertencimento paradoxal que é a “paratopia” não é, com efeito, uma origem ou uma causa, menos ainda um estatuto que preexistiria a uma obra que se contentaria em “expressá-lo”: não é nem necessário, nem suficiente ser um mendigo para estar envolvido em um processo de criação. Não há paratopia que não seja elaborada por meio de uma atividade de criação enunciativa (MAINGUENEAU, 2006, p. 160).

Para o analista, as modalidades de paratopia variam conforme as épocas e sociedades: os menestréis nômades da Antiguidade, os escritores protegidos pelos grandes na época clássica, os boêmios que se opõem aos burgueses etc. Em uma produção literária fundada de acordo com os cânones estéticos, por exemplo, são paratópicas principalmente as comunidades de artistas mais ou menos marginais. Maingueneau acrescenta que a paratopia pode ser elaborada em termos de um afastamento biográfico quando a produção é uma questão profundamente individual, ressaltando que o autor cria, por sua maneira de inserção no espaço literário da sociedade, as condições de sua própria criação: “há obras cuja autolegitimação passa pelo afastamento solitário de seu criador e outras que exigem sua participação em empreendimentos coletivos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 93).

3 Sobre o *corpus*

As crônicas de Manuel Bandeira foram publicadas em jornais de todo o país e boa parte delas está reunida em livros. Na biografia que escreveu para sua *Poesia completa e prosa*, publicada pela editora Nova Aguilar, o escritor faz referência a três livros que reúnem parte das crônicas: *As Crônicas da província do Brasil*, publicado em 1936, *Flauta de papel*, publicado em 1957 e *Andorinha Andorinha*, publicado em 1966, data em que Manuel Bandeira completa oitenta anos e recebe uma série de homenagens, uma delas a publicação desse livro organizado pelo amigo Carlos Drummond de Andrade.

É importante destacar o nome de Júlio Castañon Guimarães, estudioso que, além de ser o responsável pela reedição de *As crônicas da província do Brasil* em 2006, reuniu em *Crônicas inéditas I* (2008) e *Crônicas Inéditas 2* (2009) uma série de crônicas inéditas do escritor escritas para a imprensa no período de 1920 a 1944. Nessas obras, o leitor encontra as datas e os jornais nos quais os textos foram veiculados, além de comentários importantes sobre as condições de produção das crônicas.

Para nosso estudo, valemo-nos de textos publicados nos livros *As crônicas da província do Brasil*, *Flauta de papel* e *Andorinha Andorinha*. Assumimos que as crônicas provêm de um discurso constituinte, do discurso literário, e entendemos, junto com Maingueneau, que este se compõe de uma produção heterogênea, que engloba não apenas a obra do autor como um todo, mas também os textos que a comentam. Vale lembrar que Manuel Bandeira produziu tanto textos típicos do espaço literário, poemas, no caso do escritor, quanto textos autônomos em relação a esses, como cartas, relato autobiográfico, crônicas, entre outros gêneros.

4 Análise do *corpus*

Como vimos, Maingueneau observa que a paratopia assume feições diferentes dependendo da época e da sociedade. No que diz respeito àquela em que viveu o autor Manuel Bandeira, na qual publicou sua obra, podemos dizer que o campo literário dessa sociedade se compunha de diferentes posicionamentos.

Maingueneau (2010), ao discorrer sobre campo literário, observa que este não é homogêneo, uma vez que nele coexistem posicionamentos de estatutos diferentes. O campo, afirma o analista, tem um centro, uma periferia e uma fronteira. Entre os posicionamentos centrais, há dominantes e dominados. Os de periferia são por natureza dominados pelos do centro. De acordo com Maingueneau (2010), os posicionamentos periféricos podem corresponder a três grandes casos hipotéticos: (i) alguns são posicionamentos que já haviam ocupado o centro em um estado anterior e se encontram marginalizados; (ii) outros posicionamentos são recém-chegados e querem chegar ao centro; (iii) outros objetivam criar um subcampo relativamente autônomo em relação ao centro.

Apoiando-nos em Candido (2006), podemos dizer que o campo literário da sociedade em que viveu Bandeira, o campo no qual se inscreve a obra do escritor, compunha-se de posicionamentos centrais, o Parnasianismo e o Simbolismo, e periféricos, sendo o Modernismo um deles, um

posicionamento que tem a Semana de 1922 como marco de emergência e de projeção. Tratar-se-ia, assim, do caso hipotético (ii), um posicionamento recém-chegado cujo objetivo é atingir o centro. Em termos de paratopia, isso se traduz em produções não conformes aos cânones estéticos vigentes, produções que vão de encontro a esses cânones, que defendem outra forma de fazer literatura. A Semana de 22 pode ser tomada como um empreendimento do grupo modernista, a que se seguiriam outros: manifestos, debates, organização de revistas, de viagens de estudo etc. Assim, em se tratando do posicionamento modernista, a paratopia se elabora não no afastamento dos escritores da sociedade, mas na sua participação em projetos coletivos.

Em se tratando de discursos constituintes, é preciso dar importância aos modos de vida, aos ritos dos grupos que produzem ou gerem certo discurso, no caso de MB, à comunidade (mesmo que imaginária) da qual faz parte. Maingueneau afirma que a vida literária é estruturada por “tribos”, que não se definem por critérios de uma divisão social canônica, tribos cuja existência não implica frequentar sempre os mesmos lugares, ela pode resultar de troca de correspondência (cartas que Bandeira trocou com Mário de Andrade por décadas), de encontros ocasionais, de semelhança nos modos de vida (os boêmios do bairro da Lapa), de projetos convergentes (o “descobrimento” do Brasil).

Dessa forma, todo escritor se situa em uma tribo escolhida, qual seja, a de escritores passados ou contemporâneos, conhecidos ou não pessoalmente, “que ele inclui em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e cujas obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação” (Maingueneau, 2006, p.96), situa-se em uma comunidade espiritual.

Ainda de acordo com Maingueneau (2006), a criação literária se desenvolve em sociedades restritas que, embora não sejam totalmente independentes, gozam de uma autonomia relativa. Esse foi o caso das cortes principescas e dos salões, nos quais o escritor ocupava uma posição instável, convidado tolerado, aquele que divertia e lisonjeava seu anfitrião, fazendo desse lugar ambivalente o lócus de sua criação. No século XIX, o salão conserva um papel importante, mas é acompanhado de lugares típicos da boemia, como o café dos artistas, vinculado a uma população mais diversificada.

Nas crônicas de MB, o autor descreve, muitas vezes, lugares paratópicos, da mesma forma que elege pessoas vinculadas a eles para retratar. É o caso da crônica *Tempos dos Reis*, na qual discorre sobre o restaurante frequentado por ele e seu grupo de amigos. Abaixo transcrevemos um trecho do texto:

[...] Mas o Américo foi o criador e a alma do Restaurante Reis, que eu conheci como foi primitivamente, humilde casa de pasto, cujo grosso da freguesia era de motoristas e carroceiros, a que vieram, com o tempo e não sei como, juntar-se jornalistas, escritores, artistas ou simples boêmios. E muitas vezes via-se isto: o carroceiro portuga, em manga de camisa, devorando esplendidamente o caldo verde depois da porção inteira de feijoada completa, tudo regado com uma garrafa de cerveja preta, ao passo que o poeta, que o olhava invejoso e bestificado, tinha que se contentar com a meia-porção de Silveira de galinha, sem pão nem guardanapo.

Frequentei o Reis nos primeiros anos da década de vinte, e não sei quem da minha roda o havia descoberto. Deve ter sido a Germaninha, mais boêmia que todos nós. Nós, Ovalle, Dantinho, Osvaldo Costa. O nosso *menu* era invariável: bife à moda da casa, um só prato para os cinco, mas reforçado com muito pão e muito arroz. Vinho, naturalmente. Do Rio Grande, ainda mais naturalmente (BANDEIRA, 2014, p.129).

A descrição que o cronista faz do restaurante mostra que ele é o lugar prototípico da boemia da época (primeiros anos da década de 20), onde se reuniam grupos de pessoas distintos, ou seja, além de motoristas e carroceiros, “jornalistas, escritores, artistas ou simples boêmios”. Ao discorrer sobre o espaço *café dos artistas*, que aqui pode ser representado pelo Restaurante Reis retratado na crônica, Maingueneau (2006) afirma que este se encontra na fronteira do espaço social:

Lugar de dissipação de tempo e de dinheiro, de consumo de álcool e tabaco, ele permite que mundos distintos se encontrem lado a lado. Os artistas podem reunir-se nele em “bandos”, comungar na rejeição dessa sociedade burguesa que não os inclui nem exclui (MAINGUENEAU, 2006, p. 97).

Na crônica, o lugar paratópico abriga o “bando” de MB, Germaninha, Ovalle, Dantinho, Osvaldo Costa, cuja posição paratópica é reforçada por sua situação financeira que permitia pedir somente o mesmo cardápio – o bife à moda da casa, um único prato, que deveria ser repartido em cinco a fim de que todos pudessem comer. É interessante observar a construção da figura paratópica do poeta no trecho em que o cronista se refere à admiração com que esse contempla, com olhar “invejoso e bestificado”, a farta refeição do “carroceiro portuga” (*devorando esplendidamente o caldo verde depois da porção inteira de feijoada completa, tudo regado com uma garrafa de cerveja preta*) enquanto “tinha que se contentar com a meia-porção de Silveira de galinha, sem pão nem guardanapo”.

No que diz respeito à comunidade da qual faz parte MB, trata-se de um grupo que mantém projetos conjuntos e valoriza o coletivo. Ao contrário de posicionamentos marcados pelo isolamento dos escritores, pela distância tomada em relação ao “estéril turbilhão da rua”¹, a criação dos artistas modernistas situa-se entre a sociedade, suas obrigações e papéis, e esse espaço/comunidade paratópica, um impossível lugar, na expressão de Maingueneau. Os artistas modernistas, em sua maioria, ocupam cargos e funções públicos; MB, por exemplo, foi em 1935 nomeado, pelo ministro Capanema, inspetor de ensino secundário e chegou a ser professor do colégio Pedro II.

A paratopia criadora da obra de MB ganha contornos interessantes se levarmos em conta sua posição no movimento modernista. Como faz questão de dizer em muitos de seus textos (crônicas e relato autobiográfico), não foi à Semana, embora tenha tido um poema seu (“Os sapos”) lido pelo escritor Ronald de Carvalho (e recebido sob vaias e protestos). Diferente de outros

¹ Trata-se de um verso do soneto *A um poeta* de Olavo Bilac.

modernistas, já publicara dois livros de poesia com forte influência do Simbolismo europeu: *A cinza das horas*, em 1917, edição de duzentos exemplares custeada pelo autor e *Carnaval*, edição custeada pelo pai do escritor. Estava com 36 anos de idade, daí ser chamado de São João Batista do movimento por Mário de Andrade. Sobre a recepção de *Carnaval*, vejamos o fragmento da crônica abaixo:

Os aplausos de hoje compensam de sobra os ataques sofridos no início da minha carreira poética. Aliás, ataques puramente literários nunca me envenenaram. Lembra-me que quando apareceu o *Carnaval*, alguém que nunca soube quem foi, escreveu apenas isto na *Revista do Brasil*, durante a direção de Lobato: “O Sr. Manuel Bandeira inicia o seu livro com o seguinte verso: ‘Quero cantar, dizer asneiras’, etc. Pois conseguiu plenamente o que queria”. Não me zanguei e até achei graça, porque de fato estava engraçado (BANDEIRA, 2015, p. 69).

A crônica *Confidências a Edmundo Lys* foi escrita quando o poeta completa sessenta anos de idade (1946) e recebe inúmeras homenagens. O cronista faz alusão ao “ataque” que o livro *Carnaval* recebe, livro em que figurava justamente o poema “Os sapos”, crítica contundente ao fazer poético dominante na época, o Parnasianismo. Como lembrado na cronologia de sua obra escrita por ele mesmo, o livro “entusiasma igualmente a geração paulista que iniciava a revolução modernista”, um posicionamento emergente no campo literário da época, ainda periférico. O trecho da crônica ilustra, assim, o confronto entre os dois posicionamentos. É interessante observar que o cronista não deixa de mencionar o nome daquele que dirigia a revista quando da publicação da crítica – Monteiro Lobato – opositor da Semana e de tudo o que ela representava.

O pertencimento/não pertencimento ao Modernismo é construído nas crônicas e desempenha um importante papel na identidade criadora do escritor. O emprego do verso livre pode ser tomado como exemplo do efeito em sua obra da posição ambivalente do escritor no movimento modernista. Isso porque é fruto de um processo, lento e árduo, iniciado quando MB ainda escrevia poemas anteriores ao livro *Libertinagem* (publicado em 1930). Em relação ao verso livre, Arrigucci considera que

a penetração desse novo e poderoso instrumento no quadro da literatura brasileira, dominada ainda no princípio do século pela rigidez da norma parnasiana de versificação, pouco abalada entre nós pela vaga fluidez musical dos simbolistas, dependeu em grande parte, como se sabe, do esforço pessoal de Bandeira (ARRIGUCCI, 1990, p. 54).

O crítico explica que MB começou a quebrar a técnica tradicional em 1912 e a partir desse período foi avançando com firmeza no domínio progressivo do verso livre, com seu ritmo irregular, suas rimas aleatórias ou ausentes, seu corte arbitrário, sua aproximação à prosa. Para Arrigucci, embora não tenha sido o primeiro a empregar o verso livre, “certamente é de longe o

poeta mais importante a tê-lo feito então, antes que o procedimento se rotinizasse na literatura brasileira, com a prática dos modernistas” (Arrigucci, 1990, p.54).

No processo de aquisição e aperfeiçoamento da nova técnica, MB, conforme explica Arrigucci, vale-se da leitura de poetas estrangeiros (Guy-Charles Cros, Mac-Fiona Leod, Maeterlinck, Laforgue, Apollinaire e outros). Retomando Maingueneau, podemos dizer que MB recorre a esses autores, à “comunidade imaginária” da qual faz parte, para criar e legitimar sua obra. Seu pertencimento a essa comunidade, traço singular de sua produção, permite compreender a descoberta que faz da nova técnica, seu interesse e o consequente processo de maturação e domínio pleno.

A leitura que fizemos das crônicas permitiu que apreendêssemos passagens que muito se assemelham a versos livres, pelo fato de os textos, mesmo sendo produzidos em prosa, aproximarem-se do poético. Dessa forma, podemos dizer que as crônicas não apenas são o lugar do prosaico, a matéria que MB “entranha” em sua poesia, muitas vezes nelas o poético se insinua e se instaura.

Arrigucci também destaca a relação entre a nova técnica e a matéria de poesia que MB tinha em mãos. A principal característica dessa nova técnica era “sua estrutura mesclada onde se misturam poesia e prosa, o verso abrindo-se para o prosaico, a prosa mudando-se em poesia” (Arrigucci, 1990, p.55). A matéria, por seu turno, também era misturada do prosaísmo cotidiano, do dia a dia onde se podia descobrir poesia (lembramos que MB em seu *Itinerário* fala da ideia de que a poesia está em tudo, “tanto nos amores como nos chinelos”). O crítico lembra que o deslocamento do foco de interesse para o cotidiano e para o prosaico fazia parte de um contexto mais amplo, qual seja, a preocupação com a realidade brasileira.

Na visão do crítico, a nova técnica aqui ocupou lugar de destaque devido à atração modernista pela fala brasileira, pela língua falada pelo povo. O emprego dessa fala, do “discurso prosaico”, usando a expressão de Arrigucci, constitui o procedimento básico no novo modo de organização artística do tipo do verso livre. O crítico afirma que

Bandeira, poeta ponte na passagem da poesia brasileira para a modernidade, foi quem primeiro assimilou organicamente a inovação técnica à sua linguagem pessoal, buscando novos rumos mediante novos instrumentos. Em suas mãos o verso livre se fez o meio exato de expressão e descoberta de uma poesia que era possível *desentranhar* do mais humilde cotidiano (ARRIGUCCI, 1990, p. 59, grifo original).

Assim, levando em conta as crônicas de MB, é possível afirmar que elas abrigam o prosaico que alimenta sua produção canônica, que serve de matéria para sua poesia. São textos que revelam um cronista observador do mais humilde cotidiano, das pessoas do povo, de sua “fala gostosa”. Em relação a essa última, lembramos a defesa que faz o cronista da fala brasileira, reivindicando que seja a usada pelos escritores em suas produções. Observemos trechos da crônica *A trinca do Curvelo* transcritos abaixo:

No baralho a trinca são três cartas do mesmo valor. A semântica da palavra alargou o sentido da palavra e fê-la sinônima de baderna de bairro: a trinca do Curvelo, a trinca do Itapiru. É o conjunto da molecada do bairro, que a gente vê a todas as horas batendo bola na rua, empinando pipas [...]. Os piores malandros da terra. O microcosmo da política. Salvo homicídio premeditado, são capazes de tudo, - até de partir as vidraças das minhas janelas! Mentir é com eles. Contar vantagem nem se fala. Valentes até na hora de fugir. A impressão que se tem é que ficando homens vão todos dar assassinos, jogadores, passadores de notas falsas... Mas nada disso. Acabam lutando pela vida só com a saudade do único tempo em que foram realmente felizes.

Para muitos a luta começa como uma extensão da pagodeira da trinca. Vender os jornais da tarde, “chepar”, isto sim que é divertido, já sendo atividade de homem: -“*A noite! O Globo! O diário! Qual é?*” Voltar às onze horas da noite para casa trazendo cinco, seis, sete mil-réis. Sustentando a família com 13 e 14 anos... Mas no dia que traz só três mil e tanto e que vadiou. “Malandro! Te boto na Colônia!” Então é que começa a perceber que a vida não é brinquedo, como na trinca. [...]

Tenho pena de não ver hoje na trinca o Panaco. Panaco era o Olavo, irmão desse Álvaro. Criado nu na rua. Uma saúde de ferro e já andava. Era a borboleta do Curvelo. Sarampo bateu nele. A mãe estava no emprego. Os irmãos entenderam de lavar o quarto. Panaco apanhou um resfriado, e lá se foi para a trinca dos anjinhos de Nosso Senhor (BANDEIRA, 2006, p. 149-151).

Iniciamos nossos comentários com o seguinte trecho de Maingueneau: “a situação paratópica do escritor o leva a identificar-se com todos os que parecem não ser incluídos nas linhas divisórias da sociedade” (2006, p.98), o qual se mostra pertinente para a leitura da crônica. Nela, os meninos da trinca, a molecada do bairro onde mora MB, são as “personagens” paratópicas, aquelas marginalizadas pela sociedade, que lutam pela sobrevivência.

O relato contribui para a construção da paratopia do escritor na medida em que revela o ponto de vista do cronista sobre os meninos, que se opõe ao do senso comum, ao de que as crianças seriam um perigo à sociedade. É interessante observar como se dá a construção da “defesa” dos meninos da Trinca do Curvelo. Isso porque há trechos que parecem condená-los, mostrando sua conduta traçoeira e criminoso, como aqueles em que o cronista afirma serem os meninos “os piores malandros da terra” ou “o microcosmo da política”. Nessa última referência, veicula-se o discurso de que aqueles que exercem a política são malandros, desonestos, uma memória que deixa rastros no enunciado. Na sequência, afirma-se que “são capazes de tudo”, o que permite interpretações no sentido de que o cronista adere ao que está no nível do enunciado, ao discurso do senso comum.

No entanto, a observação de outros trechos, da crônica como um todo, mostra que esse discurso é rejeitado. Na verdade, a crônica pode ser lida como uma crítica contundente a uma sociedade que explora suas crianças, que permite que trabalhem desde cedo para ajudar, ou mesmo arcar sozinhas, com o sustento da família. Os enunciados que se seguem aos que veiculam as impressões do que os meninos poderiam causar (que darão em assassinos,

jogadores, passadores de notas falsas), além de negar essas impressões (“mas nada disso”), denunciam a vida sofrida que está por vir com a idade adulta, época em que não poderão mais jogar bola na rua e empinar pipas. Além disso, a quebra de paralelismo semântico em “até de partir as vidraças das minhas janelas!”, além de conferir ao trecho expressividade, mostra que esse seria o máximo de prejuízo que a trinca do Curvelo poderia causar, isto é, perturbar o sossego do cronista.

Em relação ao último trecho, o relato da morte do menino Panaco, é possível dizer que nele sobressai a instância do inscricor. Observe-se a alternância entre períodos longos e períodos mais concisos (“Sarampo bateu nele. A mãe estava no emprego”). Essa alternância lembra o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, em que os versos curtos (Bebeu/Cantou/Dançou) contrastam com os versos mais longos, em especial o primeiro, exemplo de um verso livre. Na crônica os períodos curtos sinalizam a rapidez com que a doença, a morte toma conta do corpo da criança, um ser humilde como João Gostoso.

O último trecho (“Os irmãos entenderam de lavar o quarto. Panaco apanhou um resfriado, e lá se foi para a trinca dos anjinhos de Nosso Senhor”) pode ser dividido em duas partes, separação marcada pela vírgula e pela conjunção *e*. A primeira dá continuidade à sequência do relato, mantendo a velocidade do ritmo (Panaco apanhou um resfriado); já a segunda quebra essa sequência com a chegada da morte e a ida do menino para a “trinca dos anjinhos do Senhor”. O ritmo “atropelado” que conduz o relato dá lugar a um mais “calmo”, que permite construir um *ethos* em perfeita harmonia com a voz que vai acolher a criança (o anjinho) junto ao Senhor.

Voltando à questão da paratopia: a crônica mostra, assim, que não existe paratopia exterior à obra, ela é parte da criação dessa obra. No caso de MB, podemos dizer que as crônicas constroem a paratopia do processo criador do escritor, eleger os que sofrem para retratar, identificar-se com eles. Da mesma forma, esses textos permitem construir do escritor a imagem de poeta humilde, próximo ao chão humilde e às pessoas humildes, sua identidade criadora.

Outro aspecto que assume a paratopia criadora de MB, que pode ser tomado como o motor paratópico da obra do escritor, é sua doença, a tuberculose. São muitos os textos, incluindo do próprio escritor, que apontam a doença como responsável por sua decisão de se dedicar às letras. Vejamos o seguinte trecho retirado do *Itinerário de Pasárgada*:

[...] Pouco tempo depois partia eu para São Paulo, onde ia matricular-me no curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica. Pensava que a idade dos versos estava definitivamente encerrada. Ia começar para mim outra vida. Começou de fato, mas durou pouco. No fim do ano letivo adoeci e tive de abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade (BANDEIRA, 1985, p. 39).

O jovem de futuro promissor, acometido de uma doença incurável, é a representação que depoimentos como o trecho apresentado permitem construir.

Observe-se a oposição entre fazer versos por divertimento (época de adolescência do poeta), e fazê-los por necessidade e fatalidade (quando é descoberta a doença), o que equivale a uma condenação. Nesse sentido, ser poeta é ser condenado a uma maldição: o poeta escreve para cumprir seu destino de doente, de condenado à morte. Talvez por conta disso, ou seja, a ideia de que a poesia se impôs “por necessidade, por fatalidade”, e não por vocação “natural”, que MB tenha se atribuído o papel de “poeta menor”, denominação que aparece em muitos de seus textos. Destacamos abaixo um fragmento colhido de seu *Itinerário*:

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias (BANDEIRA, 1985, p. 40).

O trecho mostra que MB se considera um poeta diferente dos que carregam dentro de si uma “espécie de cadinho”, daqueles que, de forma natural, não penosa, elaboram seus versos. Ao contrário, ele, o poeta menor, deve fazê-lo “a duras penas”, de forma lenta, demorada, a fim de desentranhar a poesia, o metal precioso “do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias”.

Nas crônicas, são muitas as referências ao poeta menor e àquilo que escreveria, isto é, textos sem importância, sem muito valor. Observemos o exemplo abaixo retirado da crônica *Elsie Houston*:

[...] Naquela noite fizeram-me dizer o meu “Berimbau”, que eu acabara de escrever, e para o qual Ovalle comporia pouco tempo depois uma interpretação musical que deu às minhas pobres palavras o seu verdadeiro acento de assombração amazônica. “Berimbau” foi muito cantado, mas só Elsie Houston é que, com a sua inteligência e seu temperamento, soube traduzir na voz toda a potencialidade que havia na música de Ovalle (BANDEIRA, 2014, p. 133).

O relato apresenta considerações do cronista sobre o poema que acabara de escrever – *Berimbau* – mostrando o pouco mérito que atribui a ele, que só ganha beleza e valor quando o amigo Ovalle compõe para os versos uma melodia e a canção é interpretada por Elsie Houston. Lembramos que o referido poema figura no livro “O Ritmo dissoluto” e já revela a preocupação do escritor com a “descoberta do Brasil”, de seu povo, suas crenças, seu folclore, um fazer poético que não se restringe às “pequenas dores” do poeta, mas descobre a poesia onde menos se espera.

As crônicas desempenham papel importante na construção da identidade criadora de MB, a identidade de poeta doente, à espera da morte. Vejamos o trecho abaixo:

Quando aos dezoito anos, adoeci de tuberculose pulmonar, não foi à maneira romântica, com fastio e rosas na face pálida. A moléstia “que não perdoava” (naquele tempo não havia antibióticos) caiu sobre mim como uma machadada de Brucutu. Fiquei logo entre a vida e a morte. E fiquei esperando a morte. Mas ela não vinha. Durante alguns anos andei pelo interior do Brasil em busca de melhoras. Pude assim verificar a verdade daquelas duras palavras de João da Ega: “Não há nada mais reles do que um bom clima” (BANDEIRA, 2015, p. 68).

No trecho da crônica *O momento mais inesquecível*, MB relata a violência com que a doença chega e *cai* sobre ele, lançando mão da imagem: “como uma machadada de Brucutu”. Acrescenta-se a espera da morte, o fato de ela não chegar, e as andanças que faz pelo país em busca de locais com climas que propiciassem sua reabilitação.

Em *Adolescência*, outra crônica presente em *Andorinha, andorinha*, MB afirma que, aos 31 anos, “era praticamente um inválido”. Isso sem contar a série de privações a que teve de se submeter, dados da *pessoa* do escritor importantes para explicar o motor paratópico de sua obra. Lembramos que Maingueneau chama a atenção para não se conceber a paratopia como sendo externa à obra, o que seria, no caso de MB, descartar a ideia de que a própria obra constrói a doença, a condição paratópica do escritor. Ou nas palavras de Maingueneau: “a paratopia não é uma condição inicial: só existe paratopia elaborada mediante uma atividade de criação e de enunciação” (Maingueneau, 2006, p.109).

Vejamos o caso emblemático de Pasárgada. Como se sabe, esse local paradisíaco representa o lugar para onde o eu-poético do poema *Vou-me embora pra Pasárgada* deseja fugir. Lá seria possível concretizar tudo aquilo que é impossível realizar no mundo real, das ações mais corriqueiras (andar de bicicleta) às mais fantásticas e surpreendentes (chamar a mãe-d’água para contar histórias). Artigos e ensaios da fortuna crítica de MB fazem referência a Pasárgada e o que representa na obra do escritor. Em ensaio intitulado “De menino doente a rei de Pasárgada”, escrito para homenagear o amigo quando este completa 50 anos de idade, Ribeiro Couto faz considerações acerca da vida e obra do escritor, das relações entre elas. Para ele, a evolução da obra de MB acompanha sua biografia: entre a manifestação da doença (1904) e a publicação de *A cinza das horas* em 1917 são “quase quinze anos de crises, melhoras, recaídas, mudanças constantes de climas e até de país” (1980, p.48), condições que, segundo ele, refletem-se em sua poesia. Nas palavras de Couto:

Ele [MB] viajava perto das nuvens. O importante, aliás, para todo aquele que vive a aventura da viagem artística, é chegar um dia a regiões desconhecidas e poder dar o seu nome a um território próprio. Ele chegou a esse território: descobriu a ilha de Pasárgada (COUTO, 1980, p. 49).

Na visão de Couto, o “poeta da amargura”, ao atingir o máximo de sofrimento, com a doença e a perda de entes queridos, realiza “uma espécie de integração ao natural”, isto é, sua poesia se enche do cotidiano, descobre o

cotidiano. Para Couto, os poemas reunidos em *Libertinagem* (no qual figura “Vou-me embora pra Pasárgada”) representam a vitória, a predominância dessa descoberta. Assim, Pasárgada “não será mais escapada, mas residência habitual”, o menino doente fica para trás, a ilha de Pasárgada é incorporada ao cotidiano, o poeta se torna seu rei.

A ideia de que Pasárgada foi descoberta no cotidiano do poeta também aparece nas reflexões de Arrigucci (1990). O crítico destaca que MB e seu “bando” (Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Dante Milano, Sérgio Buarque de Holanda, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Villa Lobos...) fizeram do bairro da Lapa um espaço literário, local da boemia artística dos anos 20. Arrigucci considera a Lapa um pouco da criação imaginária desse grupo, uma espécie de mitologia, com sua aura de encantamento e suas diferentes histórias. Nas palavras do crítico:

Nesse sentido, pelos depoimentos e memórias do grupo, a Lapa literária, tecida entre todos, lembra Pasárgada, com sua consistência de desejo e sonho, feita do tecido da imaginação, mas correspondendo a realidades profundas da alma e a aspectos concretos da vida material. Na verdade, se percebe o quanto a própria Pasárgada bandeiriana tem a ver com a atmosfera da Lapa literária e boêmia dos anos 20, de modo que as aspirações singulares do poeta, barradas pela vida madrasta, se descobrem de repente realizáveis no mundo próximo e libertário da vida boêmia, no mais prosaico dia a dia do ambiente carioca (ARRIGUCCI, 1990, p. 66).

Já Holanda (1985), em sua análise de “Vou-me embora pra Pasárgada”, discorda daqueles que consideram o poema um exemplo de literatura de evasão, embora avalie que toda poesia do autor seja poesia de evasão, se considerada de outro ponto de vista, isto é, “de ‘evasão’ que anda intimamente associada à sua maneira peculiar de exprimir-se e que, no caso, vale antes por um ato de conquista e de superação, do que propriamente de abdicação diante da vida” (1985, p.19, grifo original).

Dessa forma, nos três estudos sobressai a ideia de que Pasárgada não pode ser vista como o lugar de fuga *da* vida, mas sim o lugar de fuga *para* a vida, que, na visão de Couto e Arrigucci, seria o cotidiano do poeta. A leitura das crônicas de MB permite considerações a esse respeito. Vejamos o trecho seguinte, retirado da crônica *Carta aberta a João Alphonsus*, publicada em 1926:

Você concluiu de cara fechada a sua declaração do suplemento mineiro da Manhã de 24 de outubro. Vamos fazer um acordo João Alphonsus: me dê a sua simpatia, tire a sua admiração. (Porque eu mereço muito mais a sua simpatia do que a sua admiração.) Em troca eu lhe dou a minha admiração e a minha simpatia. Você é admirável. Tanto mais admirável, quanto é admirável depois de seu pai, que também foi admirável. Marquei você desde os tempos em que fui para Campanha escarrando sangue. Foi quando escrevia versos “como quem morre”. Ai de mim, João Alphonsus! Tenho mais idade do que você pensa. Já fiz quarenta anos. Ribeiro Couto disse outro dia que eu sou a solteirona do modernismo. Estupendo, não acha? O

pior é que nunca tive mocidade. Entre dezessete e trinta anos eu era muito mais velho do que sou hoje (BANDEIRA, 2015, p. 257).

Em tom amigável e meio brincalhão, MB responde a uma crônica de João Alphonsus publicada em *Manhã*, periódico de Belo Horizonte, na qual o filho do grande poeta simbolista se queixa de uma crítica que MB teria feito a um livro elogiado por João Alphonsus. Pedindo sua simpatia e não a admiração, o cronista lembra da época em que viajava em busca de climas amenos, de sua ida a Campanha (cidade mineira) onde o conheceu e o “marcou”. A época era do “poeta da amargura”, retomando a expressão de Couto, “quando escrevia versos ‘como quem morre’”. Os últimos enunciados do fragmento mostram a avaliação de MB sobre sua mocidade, a transformação pela qual passou (“eu era muito mais velho do que sou hoje”). Nesse sentido, o trecho corrobora a ideia defendida por Couto, a saber, a de que o poeta deixa o sofrimento para trás e encontra a mocidade e a alegria na idade adulta.

O fragmento permite ilustrar a construção da paratopia temporal na obra do escritor, em sua própria criação. Maingueneau divide a paratopia em tipos, lembrando que esses se associam e se recobrem. Em relação à temporal, o analista afirma que esta afasta o escritor de um momento, no caso de MB, a mocidade que só pode ser vivida depois dos 30 anos, paratopia que produz efeitos em sua obra, entre eles a “descoberta” de Pasárgada. Vejamos outro trecho da crônica *Tempos dos Reis*, já apresentada aqui:

[...] Bons tempos aqueles em que Ovalle tocava violão, Dantinho cantava as modinhas de Catulo, Osvaldo era alegre e loquaz, a boa Germaninha vivia... Havia, ainda, no Rio de 1920, uns visos de Pasárgada. (Tinha alcaide à vontade. Tinha prostitutas bonitas pra gente namorar...) O Mangue era novidade como bairro do meretrício e os literatos estrangeiros que por aqui passavam não deixavam de ir lá tomar conhecimento daquele fato social, ao mesmo tempo repelente e empolgante como uma bela pústula. Segall fixou-o num álbum maravilhoso, eu num poema em que achei jeito de meter até a Tia Ciata e que publiquei no “Mês modernista” de *A Noite* (BANDEIRA, 2014, p. 129-130).

Para o cronista, os “visos” de Pasárgada podiam ser encontrados na vida boêmia carioca de 1920, a Lapa, aquela na qual se refugia para “beber alegria”. Aqui fica claro a identificação entre os dois locais, identificação sugerida por Arrigucci (1990). O trecho também é interessante por conta de retratar outro lugar que começa a abrigar “personagens” paratópicas, meretrizes e também literatos, incluindo os estrangeiros, que faziam questão de conhecer o “fato social”. Ressalte-se a expressividade da metáfora “bela pústula” para fazer referência ao bairro feio e sujo da cidade que abriga “gente que vive porque é teimosa”², lugar onde o poeta descobre a beleza, a poesia. Como diz o próprio cronista, o Mangue serviu de matéria para sua poesia: o poema “Mangue” foi publicado em *Libertinagem*, com referência a tia Ciata, negra cujos sambas eram conhecidos pelos frequentadores do local.

² Verso do poema *Mangue*.

A descrição que faz o cronista da boemia carioca, o retrato da Lapa e do Mangue, remete ao que Maingueneau denomina de *embreagem paratópica*. O analista (2006) considera que se pode falar em uma espécie de embreagem do texto sobre suas condições de enunciação, sobre a paratopia que é o seu motor. O analista lembra que a embreagem linguística inscreve no enunciado, por meio de determinados elementos, sua relação com a situação de enunciação. Já no que se pode denominar embreagem paratópica, temos “elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo” (Maingueneau, 2006, p. 121).

Essa embreagem pode assumir formas diferentes. No entanto, ressalva Maingueneau, é possível distinguir alguns eixos semânticos maiores que recuperam os diversos tipos de paratopia apontados pelo analista: de identidade, espacial, temporal. No caso do trecho apresentado, temos um elemento embreante, a boemia, que remete à situação paratópica por meio da qual o autor enuncia.

Também em “O Bar”, publicada em 1958, é possível perceber que Pasárgada se confunde com a vida boêmia da década de 1920, esta um embreante paratópico das crônicas de MB:

A notícia da demolição do Hotel Avenida e conseqüentemente desaparecimento da Galeria Cruzeiro não me causou nenhum sobressalto sentimental. Aquilo era um monstrego que enfeava a cidade. Todavia, quando a derrubada atingiu o canto do Bar Nacional e eu vi desventrado o que o Bom Gigante chamava “a casa dos que não tinham casa”, senti um pequenino, dolorosa rebate no coração, afogado subitamente numa onda de recordações.

No Bar Nacional vivi um pouco a vida “que poderia ter sido e que não foi”. A doença que me saltou por volta dos dezoito anos não me deixou realizar o currículo da adolescência nas suas loucas aventuras. Ora, aos quarenta pude desfrutar um pouco o sabor delas através da experiência de um rapaz de vinte. Já o nomeei Bom Gigante. Não quero identificá-lo na atual pessoa de engenheiro *rungé*, bom esposo e bom pai. Naquele tempo, aí por 1925, era o símbolo da mocidade decantada por Raimundo Correia.

Por que tudo o que tem de fresco e virgem gasta e destrói...? (BANDEIRA, 1985, p. 534-535).

O trecho relata a derrubada da Galeria Cruzeiro e do Bar Nacional, que é “desventrado” do local. A escolha da palavra não poderia ser mais adequada, como atesta a leitura do trecho: seus frequentadores consideram-no generoso, bom e protetor. As palavras do Bom Gigante veiculadas pelo cronista (“a casa dos que não tinham casa”) revelam que se trata de um espaço paratópico, para onde vão aqueles que não têm lugar, que não encontram o *seu* lugar. Como lembra Maingueneau (2006), toda paratopia pode ser reduzida a um paradoxo de ordem espacial, qual seja, a inclusão impossível em uma *topia*.

Mais uma vez, o cronista fala da mocidade ausente, de como pôde vivê-la na idade adulta, aqui por meio da experiência de um amigo de 20 anos, no Bar Nacional, lugar onde foi possível viver a vida “que poderia ter sido e que não foi”. Nesse sentido, os lugares que abrigam a boemia dos anos 20,

lugares retratados nas crônicas, representam o espaço onde o escritor encontra seu lugar, para onde foge em busca da vida, de sua Pasárgada.

Maingueneau (2006) afirma que a paratopia só é motor da criação quando implica a figura singular do “insustentável”, que torna a criação necessária. Na obra de MB esse insustentável se traduz na presença/ausência de um mundo/tempo que não é o do poeta/do cronista. Para o analista: “intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para a frente, o movimento de elaboração da obra (Maingueneau, 2006, p. 109).

5 Conclusão

Neste artigo, procuramos observar como a paratopia criadora do escritor Manuel Bandeira é construída em suas crônicas. Apontamos diferentes aspectos que assume a paratopia nesses textos: a construção de uma identidade criadora que pertence e não pertence à sociedade, as modalidades de paratopia elaboradas pela forma de o escritor inserir-se no campo literário de sua época (o posicionamento modernista), a identificação do autor com os marginais e excluídos, com “personagens” paratópicas e o motor paratópico de sua obra (a doença e a fuga para Pasárgada).

Vimos que é por meio da paratopia do escritor Manuel Bandeira que sua obra é elaborada, que ela pode vir à existência, mas também que essa paratopia é construída pela obra, pela enunciação dessa obra, no caso que aqui analisamos, construída nas crônicas do escritor.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI Jr., D. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- COUTO, Ribeiro. De menino doente a Rei de Pasárgada. In: BRAYNER, Sônia, org. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Fortuna Crítica, 5).
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: **Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. **Flauta de papel**. Rio de Janeiro: editora Global, 2014.
- BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. Organização de Carlos Drummond de Andrade. 4. ed. São Paulo: Global, 2015.
- HOLANDA, S. B. Trajetória de uma poesia. In: BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

MAINGUENEAU, D. **O discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, D. Os discursos constituintes. In: **Cenas da Enunciação**. Org. trad. Sírio Possenti e M. Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, D. Campo discursivo. A propósito do campo literário. Trad. Fernanda Mussalim. In: **Doze conceitos em Análise do Discurso**. Org. trad. Sírio Possenti e M. Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo, Parábola editorial, 2010.

Recebido em 19 agosto de 2020.

Aceito em 30 de setembro de 2020.

Publicado em 30 de novembro 2020.

SOBRE A AUTORA

Jauranice Rodrigues Cavalcanti é mestre em Letras pela USP, doutora em Linguística pela Unicamp. Fez pós-doutorado em Linguística na UNICAMP. É professora do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). É membro do Centro de Pesquisa FEStA - Fórmulas e Estereótipos: Teoria e Análise, da Unicamp. Suas pesquisas concentram-se nas áreas de ensino de Língua Materna e Análise do Discurso.

E-mail: jauranice.cavalcanti@uftm.edu.br

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3302-4001>