

“GRAMATIQUINHA DA FALA BRASILEIRA”: THE ETHOS OF THE MODERNIST ENUNCIATOR MÁRIO DE ANDRADE

GRAMATIQUINHA DA FALA BRASILEIRA: O *ETHOS* DO ENUNCIADOR MODERNISTA MÁRIO DE ANDRADE

Maria Inês Pagliarini COX
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Neila Barbosa de Oliveira BORNEMANN
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Judite Gonçalves de ALBUQUERQUE
Universidade Estadual de Mato Grosso (UNEMAT)

RESUMO

Na linha de frente do modernismo, Mário de Andrade se empenhou visceralmente na consecução do projeto político-cultural-linguístico de “abrasileirar o Brasil”. Diferentemente de muitos militantes do movimento, Mário de Andrade buscava viver, colocar em prática, o que pregava, o que fazia dele um combatente aguerrido e incômodo não só para os conservadores como para os próprios modernistas. Daí, a proposta de estudar, neste artigo, a imagem que ele constrói de si, ou seja, seu ethos como enunciatador modernista, ao se pronunciar sobre a fala brasileira. Embora a noção de ethos seja tão antiga quanto a retórica aristotélica, balizar-se-á, neste estudo, pela leitura que dela faz o analista de discurso Dominique Maingueneau.

ABSTRACT

In the front line of modernism, Mário de Andrade viscerally engaged in achieving the

political-cultural-linguistic project of brazilianizing Brazil. Unlike many militants of the movement, Mário de Andrade sought to live, put into practice, what he preached, which made him a bother and disturbing figure not only to the conservationists but also to the modernists themselves. Hence, the proposal of studying, in this article, the image that he constructs of himself, that is, his ethos as a modernist enunciator, when he discusses about the Brazilian speech. Although the notion of ethos is as old as the Aristotelian rhetoric, in this study, it is based on the interpretation from discourse analyst Dominique Maingueneau.

PALAVRAS-CHAVE

Análise de discurso. Ethos. Fala brasileira. Mário de Andrade.

KEYWORDS

Discourse analysis. Ethos. Brazilian speech. Mário de Andrade.

Introdução

Há quase duzentos anos a cena das Letras no Brasil é palco de uma vigorosa polêmica acerca da língua que aqui se fala. Que essa língua não é a mesma falada em Portugal, os contendores estão todos de acordo. Porém, quanto ao modo de significar essa diferença, dividem-se segundo o discurso que professam. Se praticantes de um discurso purista e conservador, um discurso legitimista, por assim dizer, interpretam a língua falada no Brasil como uma corruptela do português lusitano. Contudo, se alinhados com um discurso nacionalista e emancipatório, um discurso separatista¹, tendem a interpretar a diferença como uma outra norma ou mesmo, mais radicalmente, como uma outra língua.

Desde que o Brasil se emancipara politicamente de Portugal, a construção da identidade nacional se fez tema obrigatório na pauta de escritores, artistas, políticos, gramáticos e representantes da *intelligentsia*

¹ Os termos “legitimista” e “separatista” foram propostos por Edith Pimentel Pinto, na obra **O português do Brasil: textos críticos e teóricos**. (Vol. I e II). São Paulo: Edusp, 1978/1981.

brasileira de um modo geral. Era preciso completar a emancipação política com emancipação cultural, estética e, sobretudo, linguística, para que se pudesse chegar a uma arte e a uma literatura nacional apta a expressar a alma da gente brasileira. Afinal, como afirmava José de Alencar, se “a pátria é a nacionalidade do povo, a língua é a nacionalidade do pensamento” (ALENCAR, 1865, p. 55). Assim, o binômio *pátria independente/ língua independente* era central às discussões, uma vez que o ato performativo da independência (o sete de setembro de 1822) não tinha sido suficiente para instaurar uma nova semântica em que a linguagem brasileira deixasse de ser significada como um simulacro do português lusitano.

SOARES ([1891]1978, p.52 e 53) exprime precisamente a divisão linguística reinante no Brasil, na segunda metade do século XIX, ao se referir ao modo como nossos jornalistas escreviam: “Falando dizem que moram *na* rua do Ouvidor, *no* largo da Lapa, *no* campo de Santa Ana, *nas* Laranjeiras: escrevendo dizem, que moram às Laranjeiras, *ao* campo de Santa Ana, *à* rua do Ouvidor, *ao* largo da Lapa”. Quer dizer, eram brasileiros ao falar, mas, ao escrever, seguiam as normas ditadas por Lisboa. Essa conduta ambivalente o levava a abonar a opinião de Batista Caetano ao ironizar o grande feito da independência: “Independência nacional? Pode ser, mas só política: em tudo mais continuamos a ser colônia portuguesa” (BATISTA CAETANO, *apud* SOARES, 1978, p. 52 e 53).

Os escritores românticos foram os primeiros a empunhar a bandeira da emancipação linguística. Para eles, a autonomia política não estaria completa se a nação recém-criada continuasse a se comportar como colônia linguística da metrópole portuguesa. Afinal, ter uma língua própria era um imperativo a quem se declarava uma nação independente. Como ideólogos do nacionalismo, alinhavam-se com aqueles que compreendiam que o destino da língua aqui falada era afastar-se cada vez mais do padrão lusitano, à medida que ia se aclimatando ao ambiente natural e cultural brasileiro, num processo semelhante ao da evolução

natural das espécies que assegura a sobrevivência das mais adaptadas. José de Alencar, invocando a autoridade de Jacob Grimm e Max Müller, dois representantes da filologia alemã do século XIX, que tentaram correlacionar a apofonia fonética à modificação dos órgãos da fala afetados por um clima diferente, pergunta-se, mediante uma metonímia chistosa, que seus críticos fizeram questão de interpretar literalmente, se “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspora?” (ALENCAR, 1872).

Se não era a natureza do país de clima tropical o argumento de que os românticos lançavam mão para explicar a diferenciação entre a língua dos colonizados e a dos colonizadores, era à mistura de raças que se referiam. A crença de que a mistura de raças produz uma linguagem nova é uma constante entre os românticos, assim como é uma constante atribuir a diversidade linguística do português no Brasil à mistura de três raças: portuguesa, indígena e africana. Replicando a crítica de legitimistas, QUEIROGA (1873, p. 168) é contundente na afirmação de que a sua língua é outra – uma língua mestiça: “Se isso é deturpar a língua portuguesa, devo ser excomungado pelos fariseus luso-brasileiros. Escrevo em nosso idioma que é luso-bundo-guarani”.

Ascendente entre os românticos, a posição separatista recuava para os bastidores entre os parnasianos, cujos princípios estéticos incluíam a sacralidade da forma, o respeito às regras de versificação, o preciosismo rítmico e vocabular, as rimas raras, a preferência por estruturas fixas, a exemplo do soneto, a retomada de temas clássicos. Essa preocupação exacerbada com a perfeição formal favorecia a posição legitimista, levando muitos parnasianos a entenderem “perfeição formal” como sinônimo de correção gramatical e obediência estrita aos mandamentos gramaticais lusitanos. Contudo, os parnasianos não demoraram a enfrentar a reação modernista que retomava, sob outras perspectivas, postulados do romantismo, dentre eles o de abasileiramento da língua e da literatura.

O movimento modernista propunha uma ruptura com as normas estéticas do passado, com as belas-letas e as belas-artes, com o academicismo. Entre as bandeiras reivindicadas pela sua vanguarda, estavam: o direito à pesquisa e experimentação estética, a liberdade de expressão e criação artística, a incorporação da vida cotidiana às temáticas literárias, com destaque ao folclórico e ao popular, a incorporação da pluralidade cultural e linguística brasileira, o nacionalismo crítico, as inovações técnicas por meio da adoção do verso livre, a linguagem coloquial e a eliminação de sinais de pontuação, bem como experimentos ousados no léxico, na sintaxe e na semântica. Muitos modernistas discutiram a questão da língua nacional, mas, certamente, o mais apaixonado, o mais contundente, o mais envolvido e comprometido com a tarefa de encontrar uma norma linguística brasileira foi Mário de Andrade (1893-1945). Ele foi para o modernismo o que José de Alencar tinha sido para o romantismo. Ele se propunha a completar o projeto alencariano de “abrasileirar o Brasil”, projeto que perdera a força com a ascensão dos parnasianos. O insucesso na empreitada de encontrar o “coeficiente brasileiro” que identificasse o país entre as demais nações do mundo é assim expresso por Mário de Andrade:

Brasil, corpo espondongado, mal costurado que não tem o direito de se apresentar como pátria porque não representando nenhuma entidade real de qualquer caráter que seja, nem racial, nem nacional, nem sequer² sociológico é um aborto desumano e anti-humano. Nesse monstrengo político existe uma língua oficial emprestada e que não representa nem a psicologia, nem as tendências, nem a índole, nem as necessidades, nem os ideais do simulacro de povo que se chama o povo brasileiro. Essa língua oficial se chama língua portuguesa

² Mantivemos, em todos os recortes, as grafias e pontuações propostas por Mário de Andrade, uma vez que elas estão integradas a seu projeto político-estético.

e vem feitinha de cinco em cinco anos dos legisladores lusitanos. O governo encomenda gramáticas de lá e os representantes da nossa maquinaria política, os chamados empregados públicos, que com mais acerto se chamariam de empregados governamentais, presidentes, deputados, senadores, chefes-de-seção etc. etc. etc. são martirizados pela obrigação diária de falar essa coisa estranha que de longe vem. (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 321)

Suas obras constituem verdadeiros manifestos em favor de uma língua e de uma literatura brasileira, independentes daquelas de Portugal. Assim, na polêmica entre modernistas e conservadores, ele reconhecia a contribuição do português europeu, mas defendia a independência do idioma nacional, se não da língua ao menos da fala. Grosso modo, podemos dizer que a distinção língua/fala no discurso de Mário de Andrade antecipa, em décadas, a distinção sistema/norma proposta pela sociolinguística. Quando se referia à fala brasileira, Mário estava pensando em uma norma brasileira, diferente da lusitana. A fala, para ele, apresenta, portanto, uma dimensão coletiva e não individual, como pressupunha a dicotomia saussureana *langue/parole*.

Muitas de suas pesquisas sobre a fala brasileira encontram-se registradas em esboços que possivelmente seriam direcionados para a obra “Gramatiquinha da fala brasileira”, que nunca chegou a ser concluída e publicada. Nessa obra inacabada, Mário de Andrade se apresentava como alguém que sabia escrever bem o português de Portugal, mas que se propunha a contribuir para a construção de uma “gramatiquinha” da fala brasileira. Não se tratava de uma gramática como as demais, mas de uma sistematização das constâncias observadas na fala dos brasileiros das diversas regiões, do campo e da cidade, da elite e do povo. Seu desejo era chegar a uma norma culta brasileira que pudesse ser a norma da escrita literária entre nós, superando o individualismo, o regionalismo e

o populismo. Para isso se empenhou nas muitas expedições que realizou Brasil afora.

Embora Mário de Andrade seja um dos escritores brasileiros mais estudados, consideramos que sua abordagem da linguagem/fala brasileira ainda não se esgotou. Em artigo anterior (BORNEMANN e COX, 2013), buscamos responder à seguinte pergunta: Como Mário de Andrade se posiciona, no papel de enunciador modernista, na peleja pela construção de uma identidade linguística nacional? Tendo em vista que a presente investigação buscava depreender dos enunciados de Mário de Andrade suas interpretações acerca da alteridade linguística latente no português brasileiro, balizamos nosso estudo pela análise de discurso, uma vez que sua especialidade é “o campo do sentido” (POSSENTI, 2004, p. 361). Para compor nosso dispositivo de leitura dos enunciados, recorreremos à noção nuclear de interdiscurso, privilegiando duas das hipóteses propostas por MAINGUENEAU (2005a): a hipótese do primado do interdiscurso sobre o discurso e a hipótese da polêmica como interincompreensão. Consideramos as noções de interdiscurso e polêmica adequadas à análise do *corpus* pelo fato de as questões linguísticas sempre suscitarem controvérsias e batalhas verbais em meio à *intelligentia* brasileira que buscava significar o país. Nosso estudo teve por referência o campo discursivo das Letras, do qual recortamos o espaço constituído pelas formações discursivas modernista e conservadora, que não cessam de se enredar no processo de interpretação do acontecimento linguístico que afeta a língua portuguesa no seu deslocamento de Portugal para o Brasil, engendrando uma língua diferente ou, no mínimo, uma norma ou norma(s) diferente(s).

O *corpus* foi constituído por sequências discursivas extraídas do arquivo marioandradino, com base no princípio do trajeto temático. A análise, balizada pelas noções de interdiscurso e polêmica, mostrou que o lugar de que Mário de Andrade fala é o do separatista, porém esse lugar, longe de ser um território conquistado em definitivo, é um território sob

litígio, disputado com o legitimista que se presta à vassalagem ao padrão gramatical português. Para constituir-se, o discurso modernista procura rebaixar, desautorizar, desacreditar o Outro – o conservador – que é nomeado/avaliado negativamente como “passadista”, “culteranista”, “praticante de gramatiquice”, “colocador de pronomes à portuguesa”, “câmara-mortuária-de Portugal”, dentre outras designações, todas produzindo um efeito de sentido derrisório. Os parnasianos, pelo seu purismo exacerbado, são significados como aqueles que “deformaram a língua nascente, em prol do estilo”, como aqueles que abriram mão da “língua boa” pela “língua certa”. Assim, os semas positivos da formação discursiva parnasiana tornam-se negativos quando lidos por um sujeito interpelado pela formação discursiva modernista.

Se, no artigo anterior, focalizamos os sentidos com que Mário de Andrade envolve a fala brasileira no seu projeto político-cultural-linguístico de “abrasileirar o Brasil” e definir uma “entidade nacional”, neste nos propomos a estudar a imagem que ele constrói de si, ou seja, seu *ethos* como enunciador modernista. Tanto entre os românticos quanto entre os modernistas, o tom que timbra a enunciação sobre a língua que falamos no Brasil é intenso, aguerrido, vibrante, apaixonado, altissonante. E com Mário de Andrade, não é diferente.

Não se deve confundir o *ethos* com atributos reais do sujeito empírico Mário de Andrade. Segundo AMOSSY (2008, p. 9), a construção de um *ethos* é inalienável da enunciação, já que a tomada da palavra, independentemente de intencionalidade, sempre forja uma imagem do enunciador. Não é necessário o enunciador fazer um autorretrato, detalhar suas qualidades nem mesmo falar explicitamente de si, pois “seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa”. Segundo a autora, ninguém pode ignorar a força da imagem do locutor na consecução do projeto enunciativo, sob pena de fracassar. Como exemplo, ela cita as entrevistas para selecionar um candidato a um

cargo, os comícios eleitorais, as relações de sedução e todas as formas de enunciação em que a imagem do enunciador implica riscos concretos.

Embora a noção de *ethos* remonte à retórica aristotélica, vamos nos ater à proposta feita por MAINGUENEAU (2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2011), que será revisitada na primeira seção deste artigo. Na segunda seção, ensaiamos uma aplicação dessa noção a um conjunto de seqüências discursivas recortadas de textos de Mário de Andrade, a maioria delas dos “Esboços para a gramatiquinha da fala brasileira”, buscando desenredar o tom do enunciador ao defender o abasileiramento da língua e da literatura no alvorecer do século XX. Estudar o *ethos* escritural de Mário de Andrade nos parece um empreendimento analítico fecundo, uma vez que nos vemos diante de um discurso transgressor *no que* e *no como* de sua enunciação, um discurso pronunciado por “espíritos livres que curto-circuitam as escolas, o dogmático e as modas, que misturam estreitamente pensamento e paixão, e que não hesitam em fazer dessa conjugação uma verdadeira aventura”, como afirma MAFFESOLI (1987, p. 30).

1. A Noção de *Ethos*

MAINGUENEAU encontra-se às voltas com a ressignificação do termo *ethos* no escopo da análise de discurso, desde o início da década de 1980. Nesse novo quadro disciplinar, o *ethos* é concebido como a maneira de dizer vinculada à figura do enunciador, que é o “fiador” de seu discurso, e que deverá, por meio de sua fala, construir uma imagem de si compatível com os mundos criados pelos enunciados. O autor insiste, pois, que “as ‘ideias’ apresentam-se por uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 73).

Se, na retórica aristotélica, em sintonia com as esferas de comunicação da Grécia antiga, o *ethos* vinculava-se à eloquência e à fala pública, no universo da análise de discurso, foi preciso ampliar seu alcance, para abarcar todos os tipos de texto: orais, escritos ou

mesmo multimodais, a exemplo dos textos da publicidade. Afinal qualquer texto, independentemente de sua materialidade linguageira, apresenta “uma vocalidade”, associada ao “corpo do enunciador (e, bem entendido, não ao corpo do locutor extradiscursivo), a um ‘fiador’, construído pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação” (MAINGUENEAU, 2011, p. 17-18). Se o *ethos* oral expõe o ouvinte/audiência à “fala imediata de um locutor encarnado”, o *ethos* escritural “exige do leitor um trabalho de elaboração imaginária a partir de indícios textuais diversificados” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 74).

MAINGUENEAU (2011, p. 18) afirma preferir o termo “tom” ao termo “voz”, já que “tom” lhe parece mais adequado para designar tanto o escrito quanto o oral. Argumenta, ainda, que sua concepção de *ethos* é mais “encarnada”, tendo em vista que “recobre não somente a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas associadas ao ‘fiador’ pelas representações coletivas”. Atribui-se ao fiador um “caráter” e uma “corporalidade”: “o ‘caráter’ corresponde a um feixe de traços psicológicos” e “a corporalidade” está associada a uma compleição física e a uma maneira de vestir-se”. Assim, o *ethos* pode ser visto como uma espécie de comportamento que, articulando traços verbais e não verbais, produz no destinatário efeitos que não decorrem apenas de palavras, que não são ditos explicitamente. O autor alude a uma forma de mover-se no espaço social, identificada a certos estereótipos compartilhados pelo enunciador e seus coenunciadores. E a enunciação, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar tais estereótipos.

Assim, com relação à incorporação do leitor ao *ethos* produzido pelo enunciador, MAINGUENEAU (2011, p. 18) argumenta que “ela implica um ‘mundo ético’ do qual ele é parte prenante e ao qual ele dá acesso”. O mundo ético pressupõe, pois, o compartilhamento de estereótipos culturais por determinado grupo estável e reconhecido numa dada formação social. E, por meio da leitura, devemos ser capazes de ativar as representações estereotípicas associadas ao grupo do qual o enunciador

se faz fiador. Ao identificar traços de um determinado “mundo ético” incorporado e fiado pelo enunciador, o coenunciador pode aderir a ele ou não.

Como exemplos de mundo ético, MAINGUENEAU (2011, p. 18) cita: o mundo ético dos executivos dinâmicos, o dos ricos emergentes, o das celebridades etc., os quais constituem referências fartamente exploradas pela publicidade contemporânea. Ressaltamos que o mundo ético contemplado por nosso estudo refere-se ao mundo da vanguarda modernista que teve Mário de Andrade como um de seus principais idealizadores. Entre os traços marcantes associados aos membros desse grupo está a postura revolucionária diante das artes e da cultura brasileira, notadamente a literatura que traz para o cerne das discussões a questão da língua que falamos/escrevemos.

Na perspectiva da análise de discurso, o *ethos* não pode ser visto apenas como um meio de persuasão, ele permeia a cena de enunciação como um todo (MAINGUENEAU, 2008b). Para o autor, o *ethos* é “construído pelo destinatário através do movimento da própria fala do locutor”, “não age no primeiro plano do discurso, mas de maneira lateral”, “implica uma experiência sensível do discurso, mobiliza a afetividade do destinatário” (MAINGUENEAU, 2011, p.14).

MAINGUENEAU (2011, p. 15) propõe uma distinção entre dois tipos de *ethos*: *ethos* pré-discursivo e *ethos* discursivo. Com relação ao *ethos* pré-discursivo, o autor esclarece que embora o *ethos* esteja crucialmente ligado à enunciação, “não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador *antes* mesmo que ele fale”, a partir do compartilhamento dos mundos éticos. Já o *ethos* discursivo é construído durante o ato de enunciação. Não se trata de uma imagem do locutor exterior à enunciação, “o *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro”, “é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa,

integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica” (MAINGUENEAU, 2011, p.17).

Há situações em que o destinatário se vê impossibilitado de ativar representações prévias do *ethos* do enunciador, a exemplo do que ocorre quando lemos um texto para o qual não somos capazes de acionar nenhuma memória de mundo ético, em que tudo é puro estranhamento. E há situações em que representações prévias são fortemente acionadas, como é o caso da imprensa “de celebridades”, cuja exposição na mídia contribui para que o destinatário do discurso possa mobilizar informações anteriores e exteriores à enunciação e comparar o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo. Outro aspecto que não pode ser deixado de lado nessa oposição é o gênero de discurso em que se encaixa a enunciação, pois mesmo que o destinatário não tenha nenhuma informação antecipada do locutor, “o simples fato de um texto pertencer a um gênero de discurso ou a certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 60). Em razão disso, o autor sugere que a distinção entre *ethos* pré-discursivo e *ethos* discursivo leve em conta a diversidade dos gêneros de discurso. A “incorporação” do fiador pelo enunciador não funciona de maneira uniforme; ela é modulada em função dos gêneros e dos tipos de discurso. Assim, “o *ethos* em um texto escrito não implica necessariamente uma relação direta com um fiador encarnado, socialmente determinável” (MAINGUENEAU, 2008b, p.66), diferentemente do que ocorre, por exemplo, quando se trata de um texto publicitário audiovisual em circulação na TV aberta.

O linguista francês também distingue o *ethos* discursivo em dito e mostrado. Conforme definição do autor, o *ethos* dito “vai além da referência direta do enunciador a sua própria pessoa ou a sua própria maneira de enunciar (‘eu sou um homem simples’, ‘eu lhes falo como amigo’ etc); existe de fato grande diversidade de meios para evocar indiretamente, para sugerir o *ethos* do enunciador” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 80). O *ethos* é mostrado quando “o enunciador é percebido através de um

‘tom’ que implica certa determinação de seu próprio corpo, à medida do mundo que ele instaura em seu discurso” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 53). Porém, essa distinção, segundo o pesquisador, “se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira clara entre o ‘dito’ sugerido e o ‘mostrado’ não explícito” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 82).

Assim, o *ethos* efetivo do discurso resulta de uma interação entre diversos fatores: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo, que pode ser mostrado ou dito (este pode ser de forma direta ou indireta, por meio de metáforas ou alusões). Consoante BARONAS (2008, p. 187), o *ethos* “pré-discursivo e o discursivo por sua vez dialogam com uma memória do dizer, um imaginário discursivo constituído de estereótipos ligados a mundos éticos”.

Além de articular a noção de *ethos* à de gênero discursivo, Maingueneau também a articula à de cenas da enunciação: “Por meio do *ethos*, o destinatário está, de fato, convocado a um lugar, inscrito na cena de enunciação que o texto implica” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 70). Dá-se, portanto, uma necessária inscrição do corpo enunciante numa situação que a cena de enunciação pressupõe e legítima.

A cena da enunciação constitui-se de uma tríade que compreende: a “cena englobante”, a “cena genérica” e a “cenografia” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 70). Dentre as três, apenas as duas primeiras estão necessariamente presentes em uma situação discursiva, sendo a última instituída pela própria enunciação de acordo com a finalidade de cada gênero.

A “cena englobante” “corresponde ao *tipo* de discurso, ao seu estatuto pragmático” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 115), definindo, sobremaneira, o modo de o texto interpelar o leitor. Quem vive numa formação sócio-histórica como a nossa, se receber um folheto na rua, é capaz de remetê-lo ao discurso religioso, político, publicitário, jornalístico, literário ou qualquer outro tipo. Por exemplo, como leitores

de um folheto de teor publicitário, somos interpelados como *consumidores* possíveis.

A cena englobante é demasiadamente geral para dar conta de especificar as atividades discursivas em que enunciador e coenunciador se encontram engajados. Diz MAINGUENEAU (2008b, p. 116): “Vemo-nos confrontados com gêneros de discurso particulares, com rituais sociolinguageiros que definem várias cenas genéricas”. A cena genérica implica um contexto específico que estabelece os papéis dos participantes, o modo de inscrição no espaço e no tempo, o suporte material, a finalidade etc. No caso de um folheto publicitário, um gênero textual específico, concretizado por meio de um suporte textual (impresso) também específico, temos o produtor (o enunciador) de determinados produtos ou serviços tentando persuadir uma classe determinada de consumidores (o coenunciador) a adquirir tais produtos.

Os espaços da cena englobante e da cena genérica são relativamente estáveis e, na maioria das vezes, apenas eles definem a cena da enunciação. Contudo, pode intervir uma cena bastante específica e imprevisível – a cenografia – “que não é imposta pelo tipo ou pelo gênero do discurso, mas é instituída pelo próprio discurso” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 116). Ainda segundo o autor, “a escolha da cenografia não é indiferente: o discurso, desenvolvendo-se a partir de *sua* cenografia, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima” (2008b, p. 117).

Além disso, uma cenografia pode incluir uma cena validada, que se caracteriza por apresentar aspectos que foram fixados na memória coletiva, que evocam determinados modos de ser e estar ligados às atividades sociais. Uma cena validada funciona “como um estereótipo autonomizado, descontextualizado, disponível para reinvestimento em outros textos” (MAINGUENEAU, 2005b, p. 92). Para o autor, a cena validada nos põe diante de um paradoxo, uma vez que ela “é ao mesmo tempo exterior e interior ao discurso que a evoca”, exterior porque advém da memória discursiva e interior porque atualizada

segundo a configuração específica de uma dada cena de enunciação (MAINGUENEAU, 2008a, p. 82).

Segundo MAINGUENEAU (2008b, p.117), numa cenografia se associam “uma figura de enunciador e uma figura correlata de coenunciadores” que, por sua vez, “supõem igualmente uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar), das quais pretende originar-se o discurso”. A cronografia e a topografia “não são tempos cronológicos nem espaços geográficos, mas ‘tempos’ e ‘espaços’ ideológicos e históricos: a favela, a cidade, a civilização, a globalização” (POSSENTI, 2008, p. 205).

Dessa forma, “o discurso impõe sua cenografia de algum modo desde o início; mas, de outro lado, é por intermédio de sua própria enunciação que ele poderá legitimar a cenografia que ele impõe”. Porém, para isso, é necessário que o discurso faça seus intérpretes “aceitarem o lugar que ele pretende lhes designar nessa cenografia e, de modo mais amplo, no universo de sentido do qual ela participa” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 117). Em vista disso, o autor postula que o *ethos* é inalienável da cenografia, uma vez que ele constitui o enunciador para que ele possa “legitimamente” interpelar o coenunciador de seu discurso. Para que a cenografia desempenhe plenamente seu papel, não deve ser considerada como uma simples moldura, ou como um palco definido antes e fora da enunciação. À medida que o coenunciador (leitor, ouvinte, expectador) avança no texto, ele precisa se convencer de que aquela cenografia, e não outra, é imprescindível àquele discurso. A cenografia, ou seja, a *grafia* da cena (a *inscrição* da cena) “deve, pois, ser apreendida ao mesmo tempo como quadro e como processo” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 77).

Com relação à relevância da cenografia de acordo com cada gênero discursivo, o autor visualiza duas situações polarizadas: de um lado, estão os gêneros que se limitam ao cumprimento de sua cena genérica, como, por exemplo, a correspondência administrativa que se desenvolve em cenas bastante fixas, dificilmente se afastando do modelo pré-

estabelecido; de outro lado, estão os gêneros que sempre exigem a escolha de uma cenografia, como é o caso da publicidade, da poesia, do romance, da piada etc. Essa variação liga-se, pois, à finalidade dos gêneros de discurso. A lista telefônica, por exemplo, é um gênero que prescinde de uma cenografia, tendo em vista uma função puramente utilitária. Já um panfleto publicitário ou político mobiliza cenografias variadas com o objetivo de persuadir seu coenunciador, captando seu imaginário e lhe atribuindo uma identidade por meio de uma cena de fala validada que seja reconhecida e anuída.

2 O *Ethos* de Mário de Andrade nos Escritos Sobre a Fala Brasileira

Enfrentemos, de início, a tarefa de classificar os escritos do arquivo de Mário de Andrade que serviram de fonte para a constituição do *corpus* discursivo estudado neste artigo, tendo como parâmetro a tríade (cena englobante, genérica e cenografia), proposta por MAINGUENEAU (2008b) para tratar das cenas de enunciação. Identificamos mais de uma cena englobante entre tais escritos. Entre eles há romances, contos, crônicas, poesias e ensaios acadêmicos que nos remetem ao discurso literário; há também muitas críticas, artigos de opinião e entrevistas que são próprios do discurso jornalístico e, finalmente, há a massa descomunal de cartas que Mário trocava com escritores (Carlos Drummond, Manoel Bandeira, Fernando Sabino, dentre outros) que lhe eram contemporâneos e que não se deixam abarcar nem pela rubrica do discurso literário e nem pela rubrica do discurso jornalístico. Na falta de uma classificação mais precisa para as cartas, propomos, como cena englobante, o discurso do cotidiano, apesar de predominar nelas não a troca de informações ordinárias e triviais do dia-a-dia e sim o debate ideológico do ponto de vista modernista. Se quiséssemos reunir todos os escritos sob uma única cena englobante, talvez pudéssemos

postular algo como o “discurso das Letras”, uma vez que todos eles têm em comum discutir a problemática da linguagem/fala brasileira. Eles constituem uma genuína amostra do debate sobre a questão linguística em que se envolveram Mário de Andrade e outros representantes das Letras, na São Paulo das décadas de 1920 a 1940.

Como já observado no parágrafo anterior, os escritos de Mário de Andrade inscrevem-se em diferentes cenas genéricas: romances, contos, crônicas, poesias, ensaios acadêmicos, críticas, artigos de opinião, entrevistas, cartas, notas de estudo etc. Cada um desses gêneros define papéis, condições de produção, suporte material e finalidades específicos. Por exemplo, tais elementos são muito diferentes numa carta de Mário a Carlos Drummond e no romance “Macunaíma”, num ensaio acadêmico como o “Movimento Modernista” e nos “Esboços para a gramatiquinha da fala brasileira”. No romance, o enunciador interpela um público virtual interessado não apenas na história que se conta, mas também na estética modernista que, nesse gênero literário, tem como matéria prima a expressão linguística. Na carta, o enunciador dirige-se a um interlocutor específico que tem um nome próprio e que se mostra receptivo, refratário ou contraditório quanto aos princípios modernistas.

A maioria desses gêneros, além da cena englobante e genérica, institui uma cenografia ou várias cenografias, como é o caso do romance “Macunaíma” em que o anti-herói transita entre o mundo tribal vivido no fundo das matas brasileiras e o que havia de mais industrializado e mais urbano no país no começo do século XX, a cidade de São Paulo. Não sem razão, Macunaíma tanto estranha as máquinas com que se depara em São Paulo que se põe a matutar por dias: “A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava-se elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncros esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina” (MHSNC,

[1928] 198, p. 51). Não vamos destrinchar aqui as cenografias instituídas pelos escritos individualmente, mas sim destacar um traço da cenografia patente em todos os escritos, independentemente dos gêneros em que se encaixem. Trata-se do *ethos* do enunciador Mário de Andrade – o *ethos* do militante modernista convicto dos princípios que defende destemidamente. Entre os escritos de Mário analisados não há nenhum manifesto, como o Manifesto Antropofágico e o Manifesto Pau Brasil de Oswald de Andrade, mas o tom desse gênero atravessa todos os seus enunciados, literários ou jornalísticos, acadêmicos ou prosaicos. Um manifesto é uma espécie de declaração pública de princípios e intenções em que se rompe com uma ideologia política, artística ou literária, ao tempo em que se propaga uma outra ideologia, à qual se adere sem reservas. No caso em questão, maltratavam-se os princípios da estética parnasiana para dar lugar aos princípios da estética modernista, melhor dizendo, da “causa” modernista. Os manifestos apresentam, pois, um tom de conclamação pública dirigida tanto a simpatizantes quanto antipatizantes das ideias propagadas e, formalmente, isso resulta em uso abundante do vocativo, do imperativo e do presente do indicativo, de estruturas sintáticas negativas, características muito presentes nos escritos de Mário de Andrade.

Mário de Andrade participou da vanguarda do movimento modernista no Brasil. Por estar no *front* do movimento, deflagrado oficialmente pela Semana de Arte Moderna de 1922, tornou-se uma figura pública associada à imagem de destruidor, revoltado, insurreto, de alguém que fazia parte da “turma do barulho” (os moços paulistanos) que, na fase de irrupção do modernismo, se comprazia em causar impacto vociferando suas ideias diante de plateias reacionárias ou desavisadas que reagem por meio de vaias e caçadas. Diante da visibilidade da vanguarda modernista em meio à fina flor da cultura paulistana, era quase impossível descolar a imagem de Mário da imagem do grupo dos revolucionários, o que nos permite pensar numa espécie de *ethos* pré-

discursivo que era mobilizado pelos coenunciadores (ouvintes/leitores) antes mesmo que ele enunciasse publicamente. Na Sequência Discursiva 1 (SD1), a seguir, podemos notar que Mário tinha a consciência de que ele escandalizava a opinião pública pelo seu inconformismo diante do passado e do academicismo.

SD1 - A pedra de escândalo que fui, era apenas e todos perceberam isso, um instinto alegre de vitalidade, uma confissão de coragem, uma demonstração de verdade sem acomodações com nenhum passado que não fosse o presente. E porque si não fui exemplar fui uma lição, coisa muito mais vital, mais ardida e mais humana que o exemplo (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 328-329).

Nessa SD, o enunciador reconhecia ser “uma pedra de escândalo” aos olhos dos outros, conduta que ele justificava pelo “instinto alegre de vitalidade”, pela “confissão de coragem”, pela “demonstração de verdade” e pela não acomodação ao passado. Ele concordava em ser uma figura publicamente impactante, mas reagia à ideia de ter sua imagem gratuitamente associada a escândalo – revolucionário, sim, rebelde sem causa, não. Causar escândalo não era privilégio de Mário, mas uma postura compartilhada por toda a vanguarda modernista, que formava uma comunidade ética em evidência na conjuntura vivida pelos intelectuais brasileiros naquele momento histórico, não como grupo oficial, mas como grupo insurgente disposto a revolucionar a cultura, as artes em geral e a literatura. Enfim, o grupo modernista formava uma comunidade de convicção forte e decidida a influenciar a elite intelectual de São Paulo e do Brasil na primeira metade do século XX.

O Brasil, especialmente São Paulo, vivia um célere processo de modernização, industrialização e urbanização que contrastava com os

padrões culturais tradicionais rurais ainda imperantes nas demais regiões brasileiras. A bandeira do progresso passava a balizar todas as esferas de atividades humanas, embora não sem a oposição dos conservadores que a responsabilizavam por todos os males que atormentavam o tempo presente. Segundo SILVEIRA (1999, p. 32), havia naquele momento uma “urgência de acertar o relógio-brasil com o relógio das nações civilizadas”. Contudo, sintonizar o Brasil, com suas estruturas econômicas e sociais arcaicas, com as nações desenvolvidas não era uma tarefa simples, pois o processo de emancipação do país, iniciado com a independência de Portugal ainda não havia se consolidado. Se o Brasil tinha independência política, era ainda cultural e linguisticamente dependente dos modelos lusitanos e essa dívida consigo mesmo, de certa forma, representava um óbice à sua participação no concerto internacional das nações civilizadas como um país com identidade própria.

Enquanto a Europa respirava os ares novos do futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, movimentos identificados com uma experimentação estética que sacudia a poeira do academicismo, o Brasil ainda fazia poesia parnasiana e pintura realista, seguindo uma estética bem comportada que se comprazia em cultivar o passado e em retratar fielmente os motivos pintados, como prova a reação indignada de Monteiro Lobato diante da exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917. Derrisoriamente Lobato afirmava que a pintura de Anita ainda “não era futurista”, mas já evidenciava “uma cubice” e “acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso & Cia”, manifestações artísticas que ele desqualificava como “a suprema justificação de qualquer borracheira” (LOBATO, 1917). Para o criador de Jeca-tatu, ainda eram os princípios clássicos – as medidas de proporção e equilíbrio na forma e na cor decorrentes da percepção sensorial – que deveriam orientar a pintura e não a desarmonia do universo, fruto de um cérebro transtornado e paranoico: um pintor diante de um gato não pode “sentir” senão um

gato. Lobato reconta a anedota francesa do burro que teve um brocha atada à cauda e fora colocado com o traseiro voltado para uma tela: “Com os movimentos da cauda do animal, a brocha ia borrando um quadro... A coisa fantasmagórica disso resultante foi exposta como um supremo arrojo da escola futurista e proclamada pelos mistificadores como verdadeira obra prima”. Metonimicamente, o episódio Malfatti-Lobato revela o clima polêmico desencadeado pelo modernismo em meio à *intelligentsia* brasileira da época, em muitos aspectos, ainda conservadora.

Se, por um lado, a vanguarda modernista brasileira era instigada a acompanhar as revoluções econômicas, políticas e estéticas internacionais, por outro, tinha de completar sua própria revolução nacional, cortando os liames que ainda nos prendiam a Portugal. Afinal, para participar do mundo civilizado, o Brasil precisava perfilar sua identidade, sem, contudo, deixar de se colocar no compasso do progresso internacional. No campo das Letras, isso significava ter uma literatura e, principalmente, uma identidade linguística brasileira. Essa cisão entre ser nacional e ser internacional causava angústia a alguns dos modernistas que, como Mário de Andrade, se recusavam a pensar a nação endogenamente e defendiam a convergência entre ser brasileiro e ser universal. Outros resolviam o dilema esquecendo-se da projeção internacional e realizando um abasileiramento confinado às fronteiras nacionais e não raro regionais. Dos modernistas que assim se posicionavam e agiam, Mário discordava incisivamente.

Dessa forma, o mundo ético dos artistas, dos escritores, da elite pensante, na São Paulo das décadas de 1920 a 1940, que viu o modernismo nascer e florescer, constitui a cenografia, a topografia, a cronografia da enunciação de Mário de Andrade. Participando ativamente desse mundo ético, ele combatia não apenas aqueles que cultuavam o passado, os “bilaques” e outros escritores desvirtuados pela gramatiquice parnasiana que havia transformado a linguagem numa “coisa oficial, gélida ver

um Ministério das Relações Exteriores” (CSS-PB,1935), mas também aqueles que reduziam a literatura brasileira ao regionalismo, pois, na sua concepção, era preciso superar o regionalismo, fundir a linguagem de norte a sul e fazer uma “estilização *culta* da linguagem popular da roça, como da cidade, do passado e do presente” (EGFB-GMA, 1928). E até mesmo com os modernistas que se opunham a Portugal, Mário polemizava: “Não se trata de reação contra Portugal. Trata-se duma independência natural, sem reivindicações, sem nacionalismos, sem antagonismos, simplesmente, inconscientemente. Se trata de ‘ser’. O brasileiro tem direito de ser” (EGFB-GMA, 1928).

Pelos debates travados com parnasianos e conservadores em geral, com regionalistas e com modernistas anti-lusitanistas, Mário era visto como uma voz rebelada, insurgente, polêmica, imagem que, sem dúvida, funcionava como uma espécie de *ethos* pré-discursivo, uma vez que o espaço, por excelência, para as controvérsias levadas a cabo por ele e os demais modernistas era a imprensa diária. Como intelectual multifacetado, participava de discussões sobre temas relacionados aos mais diversos campos de conhecimento, como: pintura, música, literatura, cultura, artes, língua, antropologia, etnologia, religião etc., de modo que estava sempre envolvido em alguma controvérsia em torno de alguma questão relativa à vida cultural paulistana ou brasileira.

O principal campo de batalha dos modernistas, como já observado anteriormente, era a imprensa. Apesar de conservadora, ela abria espaço para os modernistas publicarem suas ideias e travarem suas guerras por meio das palavras. Nela, eles publicavam manifestos, artigos, conferências, críticas de arte, crítica literária, crônicas, poesias, contos e tudo que pudesse chocar e transformar o arcaico pensamento brasileiro. Destarte, duelando verbalmente pela imprensa, os modernistas estavam sempre expostos à opinião pública.

Todavia, a imprensa não foi o único espaço de circulação e divulgação do movimento; ele também viçou nas festas dos salões paulistanos (os

salões da Rua Lopes Chaves, da Avenida Higienópolis, da Rua Duque de Caxias e da Alameda Barão de Piracicaba). Além de associados à revolução estética, a boataria em torno do “movimento dos salões” sugeria também a devassidão do caráter e do corpo, expondo-os, ainda mais, à reação enfurecida dos conservadores. Quanto mais oposição o grupo enfrentava, mais afirmava seu propósito de “agredir o gosto oficial”, ligado ao academicismo; de combater “o marasmo intelectual do país”, “o passadismo”, “a subserviência aos padrões estéticos europeus” e as regras e valores tradicionais. Assim é que nos parece plausível pensar, a propósito do enunciador modernista, em um *ethos* prévio, pré-discursivo – o *ethos* do revoltado, do provocador, do destruidor, do revolucionário – que seria acionado pelos coenunciadores simplesmente por se tratar de um modernista, de um dos “moços paulistanos”, cuja infâmia era pública e notória. O enunciador associado ao mundo ético dos modernistas se colocava, pois, como aquele “que gera polêmicas e desestabiliza a ordem social” (MUSSALIM, 2008, p. 77).

No texto “O movimento modernista” (MM), escrito por Mário de Andrade 20 anos após a realização da Semana de Arte Moderna, o escritor reflete sobre o significado do movimento no momento em que ele ganhou a cena pública. O movimento é dito pelo escritor “uma espécie de escândalo público permanente”; “o período realmente destruidor”, “uma ruptura”; “um abandono de princípios e técnicas consequentes”, “uma revolta contra a inteligência nacional”, “um espírito de guerra, eminentemente destruidor”, “um estado de espírito revoltado e revolucionário”, “um direito antiacadêmico de pesquisa estética” (MM-ALB, 1942). Todas essas designações, numa relação de sinonímia, mostram que o escritor sabia da imagem de “revoltado”, de “destruidor”, de “revolucionário”, associada a ele e à comunidade ética dos modernistas. O movimento era visto como uma espécie de mal incontrolável que se alastrava e devastava a inteligência nacional estabilizada e oficial. Nesse mesmo texto de 1942, Mário faz uma dobra

reflexiva sobre suas ações por ocasião da Semana de Arte Moderna, indagando-se perplexo: “como tive coragem para participar daquela batalha!” (MM-ALB, 1942).

Além do espaço da imprensa e dos salões paulistanos, a comunidade ética dos modernistas punha suas ideias em circulação por meio de cartas. Mário de Andrade era um missivista compulsivo, correspondia-se assiduamente com Anita Malfatti, Alphonsus de Guimarães Filho, Álvaro Lins, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, entre muitos outros simpatizantes ou mesmo antipatizantes do ideário modernista, conforme podemos observar na SD2, excerto de carta a Carlos Drummond de Andrade, e, na SD3, excerto de carta a Manuel Bandeira:

SD2 - Veja bem, Drummond, que eu não digo pra você que se meta na aventura que me meti de estilizar o brasileiro vulgar. Mas refugir de certas modalidades nossas e perfeitamente humanas como o chegar *na* estação (aller, arrivare in casa mia, andare in città) é preconceito muito pouco viril. Quem como você mostrou coragem de reconhecer a evolução das artes até a atualização delas põe-se com isso em manifesta contradição consigo mesmo (CCDA, 1925, p. 23).

SD3 - Em vez de “Embala-lhe o dormir” pus “lhe embala o sono”, com o pronome errado. Sobre isso, Manuel, estou disposto a me sacrificar. É preciso dar coragem a essa gatinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 233)

Na SD2, o enunciador não se constrange em chamar a atenção de Drummond, em puxar-lhes as orelhas, por ele não ter sido corajoso o

suficiente para empregar a regência brasileira “chegar em”, ao invés da lusitana “chegar a”. Apela até mesmo à virilidade (“preconceito pouco viril”), ou seja, à macheza do destinatário, apontando-lhe a postura contraditória de reconhecer a evolução das artes, mas não ter a coragem de empregar normas de regência verbal próprias da fala brasileira. Já na SD3, confessa a Manuel Bandeira sua coragem de usar a próclise pronominal, como uma forma de encorajar “essa gentinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro”. A coragem para viver conforme o verbo era uma reivindicação constante de Mário. Como cara e coroa, o *ethos* do destruidor, do revolucionário, aciona o *ethos* da coragem. Os modernistas eram vistos como moços irreverentes e destemidos, que ousavam enfrentar a opinião pública adversa sob vaias ou outras formas coletivas de desaprovação.

Apesar de, no momento de efervescência do movimento, Mário se identificar com as posturas dos demais integrantes do grupo, como as que constituem o *ethos* revolucionário, destruidor e revoltado, com o passar dos anos ele foi se tornando menos destrutivo e mais construtivo. Afastava-se de seus companheiros em muitos aspectos, a exemplo da atitude assumida por eles em relação a tudo que vinha de Portugal. Enquanto seus companheiros queriam romper com os colonizadores, Mário reconhecia-lhes a participação na formação da língua, da cultura, da literatura e da alma brasileira. Poderíamos dizer que o internacionalismo de Mário passava a se sobrepor a seu nacionalismo, levando-o a construir um *ethos* humanista, pacificador e conciliador em relação ao quinhão lusitano herdado pelos brasileiros, conforme a análise das SDs de 4 e 5.

SD4 - Os escritores nacionais célebres têm às vezes incitado, aconselhado a libertação nossa de Portugal – João Ribeiro, Graça Aranha. Principiam por um erro: opor Brasil e Portugal. Não se trata disso. Se trata de ser brasileiro e não nacionalista. Escrever naturalmente

brasileiro sem nenhuma reivindicação nem queixa (EGFB-GM, [1928]1990, p. 48).

SD5 - Não reaja não. Reagir enfraquece. Quando me senti escrevendo brasileiro primeiro que tudo pensei e estabeleci: Não reagir contra Portugal. Esquecer Portugal, isso sim. É o que fiz (CMB, [1929]1958, p. 222).

Se, na aurora do movimento, Mário assumia uma posição fortemente nacionalista quanto à formação da identidade linguística brasileira, em sintonia com seus colegas de modernismo, passado o ímpeto inicial, ele conseguia separar o “ser brasileiro” do “ser nacionalista”. Esses dois predicados não mais se confundiam na interpretação que Mário dava à identidade cultural, literária, linguística e artística brasileira. Ser brasileiro significava ter uma fisionomia própria, mas profundamente heterogênea, um amálgama de traços indígenas, africanos, e, principalmente, lusitanos, sem falar naqueles das muitas etnias aqui desembarcadas com os imigrantes que vieram substituir os braços escravos. A identidade brasileira seria o resultado de um processo de mestiçagem que incluía necessariamente traços portugueses. E o nacionalismo, além de pregar a ruptura com o passado português, algo equivocado e insustentável aos olhos de Mário, também se fechava para a participação do Brasil no concerto das nações civilizadas.

Essa dissensão em relação à postura antilusitanista de muitos de seus companheiros de movimento encontra-se materializada linguisticamente pelo emprego de termos negativos como “não”, “sem”, “nenhuma”, “nem” que funcionam polifonicamente, patenteando a heterogeneidade constitutiva e mostrada dos enunciados, ou seja, sua natureza polêmica. Na SD4, “Não se trata disso (disso = opor Brasil a Portugal). Se trata de ser brasileiro e não nacionalista”, a primeira ocorrência de “não” faz fluir junto a posição do modernismo nacionalista, que é negada, e a posição de um modernista internacionalista, ao passo que a segunda ocorrência

de “não” faz o foco recair sobre o predicado que o enunciador exclui peremptoriamente para não contradizer sua posição em defesa de um modernismo humanista e, portanto, universalista.

Na SD5, o “não” igualmente incorpora ao enunciado a dissensão em relação à cegueira nacionalista que levava seus companheiros a “reagir contra Portugal”. A dupla negação (“Não reaja não”) confere um tom de manifesto ao enunciado. Segundo MUSSALIM (2008, p. 78), na fase inicial do modernismo, o tom de “manifesto” estava presente nos mais diversos gêneros discursivos e não apenas no que era identificado como Manifesto. Se o Manifesto da Poesia Pau Brasil, de Oswald de Andrade, recomendava a “originalidade nativa”, “Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia”, bem como “a reação contra todas as indigestões de sabedoria”, contra “a adesão acadêmica”, os enunciados de Mário de Andrade, vamos dizer assim, militavam em favor de um modernismo humanista que deveria abandonar a beligerância contra Portugal, por reconhecer que, no homem brasileiro, havia muito de português. A análise da SD4 e SD5 nos sugere que se, em muitos pontos, Mário se integrava ao corpo coletivo da comunidade ética modernista, no que toca a seu nacionalismo exacerbado, dele se apartava. Assumia um *ethos* de conciliador e pacificador, desejoso de pôr um fim no antagonismo entre brasileiros e portugueses, pois, para um humanista convicto, como ele, a criação de qualquer antagonismo levaria “a integração no Cosmos por água abaixo” (EGFB-GM, 1928). Seu projeto político e ético não perdia de vista a humanidade, o sentimento de pertencer a uma comunidade universal, para além dos nacionalismos e regionalismos. Não economizava palavras para dizer que tinha “horror das fronteiras de qualquer espécie” e que não encontrava razões para “amar mais um Brasileiro a um Hotentote ou Francês” (EGFB-GM, 1928).

Portanto, ao *ethos* do militante, Mário e os outros modernistas agregavam o *ethos* da coragem. Afinal para revoltar-se e lutar contra

o passado, contra a tradição, contra os padrões estéticos herdados do colonizador, contra a norma linguística lusitana e contra os velhos valores, a fim de entronizar uma nova ideologia/discurso, era preciso ser corajoso, viril. Nas SDs de 6 a 11, podemos observar o *ethos* da coragem manifestando-se no discurso incisivamente sem ser dito explicitamente:

SD6 - É certo que muito errarei. Só o que quero é que não me julguem mal, vocês que quero bem. As aventuras podem falhar porém se o aventureiro teve um fim justo e trabalhou sem levandade pra atingi-lo, a nobreza continua com o aventureiro, não acha (CCDA, 1925, p. 24).

SD7 - Cada um que dê a sua estilização, a sua solução e se chegará num dia a essa normalização geral tirada do pouco que acertaram e do muito que erraram. Vale mais errar porém fazer do que não errar e não fazer (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 47).

SD8 – Tem uma frase do Machado que me bate sempre na memória. “Alguma coisa é preciso sacrificar”. Eu me sacrifico mas é possível que se ganhe alguma coisa com isso. Agora fazer como você quer, tudo com restrições, tudo apalpando, usar *pra* mas também *para*, usar uma coisa mas tem casos que não usar, não sou desse gênio. Vou até o fim. Sou homem num Deus só. Não compreendo revoluções com luvas de pelica. É o caso dos que quiseram ser modernistas e passadistas ao mesmo tempo. Não sei ser assim” (CMB, 1925, p. 90).

SD9 – Minha fala é difícilíssima até. [...] E requer estudo constante, prática mensal de centenas de vocabulários apensos a quanto livro regionalista surge por aí tudo e muita observação pessoal. [...] E uma universalidade brasileira que jamais ninguém nunca não poderá chamar de regional. Si muitos que tentaram o que eu tento despençam prá facilidade e pro regionalismo, eu não (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 319).

SD10 – Já não disse sejam brasileiros. Eu fui. Eu não falei: Escrevamos brasileiro. Eu escrevi. Si alguma coisa me orgulha é o poder intelectual maravilhosamente feliz com que eu cumpro os mandamentos da minha fé. [...] Porém no regime feioso e panema do sejam, não fiquei não (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 325-326).

SD11 – Corrigir um pronome colocado errado por inconsciência, pra um pronome colocado certo por consciência só pra ficar mais de estilo português isso não faço não, nem que caia a casa (CMB, 1929, p. 220).

Nas SDs 6 a 11, embora a palavra *coragem* não seja explicitamente nomeada, há muitas pistas deixadas pelo enunciador que caucionam essa interpretação do *ethos* discursivo. Na SD6, a coragem é evocada por meio da metáfora proverbial do aventureiro que, independentemente de atingir o fim proposto, deve ser louvado pelo simples gesto de correr o risco de se aventurar por terreno incerto. Na SD7, mais uma vez o enunciador recorre a um provérbio para expressar sua postura destemida ao fazer concretamente o que pregava: “Vale mais errar porém fazer do que não errar e não fazer”. A questão fundamental para Mário de Andrade era praticar o ideário ético-estético no seu fazer literário e não apenas atuar no plano da crítica ou da teoria. Na SD8, é novamente recorrendo a

ditados populares que o enunciador opõe a sua coragem à fraqueza do amigo Manuel Bandeira que oscila entre o uso do “pra” brasileiro e do “para” lusitano (“usar *pra* mas também *para*, usar uma coisa mas tem casos que não usar”). Mário diz usar irrestritamente o “pra”, não “apalpar”, não condescender, não fazer “revoluções com luvas de pelica”, mas ir até as últimas consequências (“Vou até o fim). E mais, recorrendo ao provérbio “Sou homem num Deus só”, Mário reafirmava seu propósito de ser um modernista em todas as circunstâncias. Se seu Deus, seu credo, era o modernismo, ele não poderia ser modernista no discurso e, por covardia, por medo da opinião pública, ser passadista na prática (“É o caso dos que quiseram ser modernistas e passadistas ao mesmo tempo. Não sei ser assim”). Ele sempre foi um defensor intrépido da coerência entre as ideias e a prática da escrita (literária ou não). Escrever brasileiro não era fácil, mas ele não sucumbia à tentação de facilitar a tarefa, despencando para o regionalismo: “Si muitos que tentaram o que eu tento despencam prá facilidade e pro regionalismo, eu não”(SD9). Mário perseguia valentemente seu propósito de superar o regionalismo por meio de uma “universalidade brasileira”. Na SD10, é por meio do contraste entre “sejamos brasileiros”/“fui brasileiro” e “escrevamos brasileiros”/“escrevi brasileiro” que o *ethos* da coragem se constitui. *Sejamos* e *escrevamos*, formas subjuntivas na primeira pessoa do plural, se remetem a uma voz coletiva que convoca para uma ação possível, desejada, mas não realizada, ao passo que *fui* e *escrevi*, formas do pretérito perfeito do indicativo na primeira pessoa do singular, se remetem a uma voz individual que afirma a ação como realizada. Em Mário de Andrade, a reivindicação de abasileiramento da expressão literária nunca foi apenas uma ideologia, ele sempre procurou cumprir os mandamentos de sua fé praticamente. Ele julgava uma atitude feia e infeliz a de ficar no “sejamos” (“no regime feioso e panema do sejamos, não fiquei não”). Também, consoante SD11, o escritor afirma peremptoriamente se recusar a corrigir “um pronome colocado errado

por inconsciência, pra um pronome colocado certo por consciência só pra ficar mais de estilo português”. Mário é incisivo (“nem que caia a casa”), ao dizer que não troca normas brasileiras de colocação pronominal usadas inconscientemente na escrita por normas lusitanas de uso consciente. Era norma brasileira, no sentido *daquilo que é* e não do *que deve ser* que Mário vislumbrava, antecipando a distinção que linguistas viriam a fazer bem mais tarde.

Se, nas SDs de 6 a 11, o traço da coragem, indissociável do *ethos* do militante, do revolucionário e do experimentador de vanguarda, aflora indiretamente nos enunciados, nas SDs de 12 a 15, a seguir, os termos “coragem” e “corajoso” são ditos sem reserva:

SD12 – Minha vida tem sido sempre essa belíssima coisa que se chama agir com vivacidade e *coragem* (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 315).

SD13 – Abandonei tudo e parti iguinorante porém *com coragem*, tropeçando, me atrapalhando, tentando e tentarei sempre até o fim (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 421).

SD14 – Sei que, como arte, elas (minhas obras) valem quase nada, porém são todos *exemplos corajosos* e imediatamente práticos do que os outros devem fazer ou... não devem fazer. (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 314).

SD15 – Muita gente, até meus amigos, andaram falando que eu queria bancar o Dante e criar a língua brasileira. Graças a Deus não sou tão iguinorante nem tão vaidoso. A minha intenção única foi dar a minha colaboração a um movimento prático de libertação importante necessária. [...] Ora diante de todos aqueles que aconselhavam

a intromissão de certos modismos e certas fórmulas gramaticais dos brasileiros na Tábua de leis linguísticas da língua lusitana, eu tive *a coragem consciente*, seguindo a tradição e o exemplo bonito de José de Alencar, tive a franqueza de agir em vez de ficar no discurso “Irmãos fazei!” Sempre tive horror ao “Sejamos!”. Eu sou (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 315-316).

Nessas SDs, todas recortadas dos esboços para a construção da “Gramatiquinha da fala brasileira”, o *ethos* da coragem é dito e/ou mostrado sempre com muita ênfase. Na SD13, o enunciador fala de sua “coragem” de abandonar tudo que sabia e partir “iguinorante” para “tentar sempre até o fim” agir conforme pregava. Na SD13, como na SD15, a grafia “iguinorante” é uma demonstração da coragem do enunciador de pôr em prática as soluções gráficas que lhe pareciam mais lógicas para a escrita da fala brasileira, embora contrariassem o estabelecido. Na SD14, acentua que, mesmo que o valor estético de suas obras seja duvidoso, elas são “exemplos corajosos e imediatamente práticos do que os outros devem fazer ou... não devem fazer”. Se não valem esteticamente, valem por encorajarem os outros escritores a escrever brasileiromente. Na SD15, novamente as oposições *nós/eu* e *sejamos/sou* (subjuntivo/indicativo) são mobilizadas para patentear sua atitude não apenas de ideólogo do modernismo, mas também de um homem que tem a coragem de experimentar, ele mesmo, concretamente as ideias que propaga. Enquanto o *sejamos* exprime uma ação hipotética, um desejo, uma possibilidade futura, uma incerteza, o *sou* exprime uma ação real vivida no presente, uma certeza. Nada de deixar para depois. Diferentemente daqueles que convocavam os outros a fazer – “irmãos fazei!” – mas recuavam na prática, Mário se afirmava tão corajoso quanto José de Alencar, que agiu “em vez de ficar no discurso”. Horrorizava-se e era sempre um crítico contumaz da procrastinação de seus companheiros

de modernismo em escrever brasileiro. Por não se intimidar diante do projeto modernista de abasileirar a língua, por tirar esse projeto do plano do discurso, era considerado por alguns de seus contemporâneos o Dante da língua brasileira, visto como o criador da língua italiana por escrever “A Divina Comédia” no dialeto toscano e não em latim como era de praxe no século XIV. Porém, Mário de Andrade contesta essa comparação, argumentando que sua intenção era apenas a de colaborar com um “movimento prático de libertação” do passado. Enquanto alguns aconselhavam timidamente a introdução de brasileirismos na “Tábua de leis linguísticas da língua lusitana”, ele escrevia brasileiro sem se acautelar das inevitáveis críticas. Na SD16, seguinte, Mário de Andrade confessa ser um pregador incansável (“preguei senvergonhamente” e “vivo a dizer”) do projeto de abasileirar o Brasil em todas as ocasiões em que interagiu como alguém por carta ou conversa:

SD16 – Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abasileirar o Brasil. (...) Nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer prá riqueza universal. Isso preguei senvergonhamente no meu Noturno de Belo Horizonte e vivo a dizer em quanta carta escrevo e conversa que converso (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 87).

Evidentemente, esse embate em torno do descompasso entre a teoria e a prática tem por referência o mundo ético dos escritores modernistas ou não, que pensavam o Brasil em termos cultural, literário, musical, artístico, linguístico, vislumbrando a formação de uma identidade brasileira ou nacional. Se dessa comunidade ética, por um lado, emerge o *ethos* do fiador do discurso marioandradino, por outro, emerge o *ethos* de um antifidador, cuja postura o enunciador desabona e não toma como exemplo para si, como podemos observar nas SDs de 17 a 19, a seguir:

SD17 - Quanto a você começar a se interessar por coisas brasileiras, se lembre que eu não fui nem sou o primeiro nacionalista da nossa literatura. Eu se tenho algum mérito é que em vez de pregar só, fazer idealismo, fazer teoria, tal qual Gonçalves Dias, tal qual Graça Aranha, fazer regionalismo, tal qual Veríssimo ou Lobato, agi prático, não prego faço, pelo muito de brasil que eu tenho desta merda de Brasil (CCDA, 1925, p. 32).

SD18 - (...) temos livros valiosos como a Língua Nacional de J. Ribeiro, O Dialeto Caipira de Amadeu Amaral, que são verdadeiros convites pra falar brasileiro. Porém, os autores como idealistas que são e não práticos, convidam, convidam porém principiam não fazendo o que convidam. Não tiveram coragem. Eu tive a coragem e é o que explica o meu valor funcional na literatura brasileira moderna (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 313).

SD19 – Quanto aos grandes, os que sabem, [...], vivem a falar, dizendo pros outros abasileirarem a língua porém eles mesmo vivem na cola de quanto Figueiredino Chupamel nos vem de Lisboa gramatical (EGFB-GMA, [1928] 1990, p. 44).

Nesse conjunto de SDs, o enunciador assume, como fiadora de seu discurso, a posição de coragem que ele mesmo, como escritor, demonstra ao experimentar efetivamente o abasileiramento da linguagem e da literatura nas suas obras (“agi prático, não prego faço”) e, como antifidora, a posição dos escritores tomados genericamente ou identificados com nome e sobrenome, que convidam a escrever brasileiro, mas fraquejam na prática, curvando-se às normas lusitanas.

Os antifiaidores são aqueles que só pregam, fazem “idealismo”, fazem “teoria” ou, no máximo, fazem “regionalismo”. E fazer regionalismo não é uma postura que leva à constituição do “coeficiente brasileiro” (SD16), condição que Mário via como necessária para que os brasileiros se tornassem universais.

Nas SDs 17 a 19, percebemos o fiador polemizando com o antifiaidor. Nessas sequências, Mário se duplica em enunciador e escritor, sendo o Mário escritor, participante da comunidade ético-estética dos modernistas, seu exemplo de fiador. O Mário enunciador exalta a coragem do Mário escritor, por ele não se restringir apenas à pregação, por fazer concretamente o que prega, e avalia negativamente seu antifiaidor – Graça Aranha, Veríssimo, Lobato e todos aqueles que apenas convidam a falar brasileiromente – por eles se contentarem em apenas fazer idealismo e teoria. Na SD18, o enunciador se refere a duas obras sobre a fala brasileira: “A Língua Nacional” de J. Ribeiro e “O Dialeto Caipira” de Amadeu Amaral, que são “verdadeiros convites para falar brasileiromente”, cujos autores se reduzem ao convite, não principiando, eles mesmos, a fazer o que convidam. Assim, tem como fiadores aqueles que como ele mesmo incorporam à escrita a fala brasileira e como antifiaidores aqueles cuja escrita desmente o ‘blábláblá’ em favor do abasileiramento da língua/linguagem literária.

Diante da ênfase que Mário de Andrade dá ao *ethos* do militante corajoso capaz de praticar o que propõe, julgamos relevante observar como o escritor se porta no seu fazer literário. Ele sempre criticou os regionalistas que punham os brasileirismos na boca das personagens, enquanto eles mesmos continuavam a seguir o padrão linguístico lusitano. A escrita de Mário, a literária e também a não-literária, constitui uma instância privilegiada de observação do *ethos* mostrado na sua relação com o *ethos* dito (explícito e implícito), como podemos ver pelo contraponto entre as SDs 20 e 21:

SD20 – Foi uma ignomínia a substituição do *na* estação por *à* estação só porque em Portugal paisinho desinteressante pra nós diz assim. Repare que eu digo que Portugal *diz* assim e não escreve assim. Em Portugal tem uma gente corajosa que em vez de ir assuntar como é que *dizia* na Roma latina e materna, fez uma gramática pelo que se falava em Portugal mesmo. Mas no Brasil o Sr. Carlos Drummond diz “cheguei em casa”, “fui na farmácia”, “vou no cinema” e quando escreve veste um fraque debruado de galego, telefona pra Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo: - Como é que se está dizendo agora no chiado: é “chega na estação” ou “chega à estação”? E escreve o que o Sr. Figueiredo manda (CCDA, [1925] 1982, p. 22-23).

SD21 – LOUVAÇÃO DA EMBOABA TORDILHA

Eu irei na Inglaterra
E direi pra todas as moças da Inglaterra
Que não careço delas
Porque te possuo.

Irei na Itália
E direi pra todas as moças da Itália
Que não careço delas
Porque te possuo.

Depois Irei nos Estados Unidos
E direi pra todas as moças dos Estados Unidos
Que não tenho nada com elas
Porque te possuo.

Depois irei na Espanha
E direi pra todas as niñas da Espanha
Que não tenho nada com elas
Porque te possuo.

Quando voltar pro Brasil
Tè mostrarei a irmã dos teus cabelos,
Minha consciência triunfante
Será bonito enxergar as irmãs abraçadas na rua!
E ainda terei de ir numa terra que eu sei...
Mas não será pra lhe gritar minha felicidade fafarrã...
Será numa comovida silenciosa romaria
De amor, de reconhecimento.
(LC-PC [1926] 1993, p. 147)

Na SD20, trecho de uma carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário discute a regência dos verbos “ir” e “chegar” que, no Brasil, se faz preferencialmente com a preposição “em” e, em Portugal, com a preposição “a”. Ecoando SOARES (1891), citado na Introdução deste artigo, Mário censura o amigo, mediante ironias e derrisão, por trocar a forma “chega na estação” por “chega à estação”. Mário considera uma “ígnomínia”, quer dizer, uma vergonha, uma humilhação, Drummond fraquejar na hora de escrever e se submeter ao padrão português, vestindo “um fraque debruado de galego”, telefonando “pra Lisboa” e perguntando “pro ilustre Figueiredo: Como é que se está dizendo agora no chiado: é ‘chega na estação’ ou ‘chega à estação?’”. Na SD21, diferentemente de Drummond, Mário mostra sua coragem ao optar pela regência brasileira “ir em” e empregá-la como norma na sua escrita literária. Também a forma contraída da preposição “para” (pra), traço característico da fala brasileira que Mário incorpora à sua escrita (literária ou não), se faz regularmente presente na SD21. Tal poema e muitos outros mostram, até didaticamente, o *ethos* da coragem de uma maneira encarnada pelo enunciador-escritor. São uma espécie de gesto deliberado

para provar a veracidade de enunciados como: “agi prático, não prego faço” (SD17); “tive a franqueza de agir em vez de ficar no discurso ‘Irmãos fazei!’ Sempre tive horror ao ‘Sejamos!. Eu sou’” (SD15); “Já não disse sejamos brasileiros. Eu fui. Eu não falei: Escrevamos brasileiro. Eu escrevi” (SD10).

Outros tantos recortes poderiam ser mostrados aqui como exemplos de que a escrita literária de Mário é a encarnação de seu próprio verbo, no que diz respeito ao postulado da construção de uma identidade linguística brasileira. São muitos os brasileirismos que foram objeto de reflexão de Mário e conseqüente incorporação à sua linguagem literária. Poderíamos ter mostrado a colocação pronominal proclítica em “*Te* mostrarei a irmã dos teus cabelos” (LET-LC-PC [1926] 1993, p. 147), tantas vezes defendida pelo escritor que não tolerava a contradição entre “falar de um jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelmente” (PB [1925] 1981, p. 134); o uso de pronome de caso reto em função de objeto (“Elza **viu ele** descer, equilibrado, brincando com os degraus” (AVI, [1927]1995, p. 53)); o uso de “mim” como sujeito (“Abra a porta **pra mim entrar!**”(MHSNC [1928] 1981, p. 26)), além de inúmeros outros traços linguísticos que singularizam a fala/norma brasileira e constam das notas acumuladas por Mário para o projeto inacabado da “Gramatiquinha da fala brasileira”.

Considerações Finais

A leitura do *corpus* empreendida neste artigo nos revela a conueta tempestade de achincalhes”. Se aguentou “o tranco, foi porque estava delirando” (MM-ALB, [1942] 2002).

O *ethos* modernista pré-discursivo é também nomeado e encarnado pelo enunciador Mário de Andrade por uma copiosa coleção de designações que significam, todas elas, o caráter e o tom destruidor que se apoderam de quem enuncia em nome do movimento; ele fala

do “espírito de guerra eminentemente destruidor”, “estado de espírito revolucionário”, “sentimento de arrebentação”, “período destruidor”, “revolta contra o que era a inteligência nacional”, “abandono de princípios e de técnicas”, “direito antiacadêmico de pesquisa estética” etc. Mário afirma que um discurso de caráter polêmico não poderia mesmo ter sido “analítico” e “construtivo”: “o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência Nacional desse período, foi destruidor.” (MM-ALB, [1942] 2002). Chega a comparar o movimento a uma erupção vulcânica ou a um incêndio e a dizer que o modernismo “não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário” (MM-ALB, [1942] 2002). Ele encarna, em muitos aspectos, o estereótipo do intelectual modernista, aquele que diz “não” a todo saber instituído, estabelecido, normatizado, regulado, oficializado, burocratizado, talhado pela régua de alguma escola ou pela estética consagrada pelo intelectual mediano. Paradoxalmente, o estereótipo do modernista é o desejo de fugir ao estereótipo: o modernista se recusa a ser um funcionário do pensamento.

Apropriadamente designada por Mário como uma “falange” que não parava de atrair simpatizantes, a comunidade ética do modernismo, apesar de expurgada pela opinião pública, caçoada, achincalhada, maltratada, não saía de seu delírio de grandeza, de seu convencimento grupal, do estado de exaltação, dos arroubos heroicos, do seu insaciável hedonismo, como se lê no excerto seguinte em que o escritor chega a referir-se a si e a seus companheiros por meio do oxímoro “hitlerzinhos agradáveis”, levando-nos quase a sentir a atmosfera de excessos e intensidade em que vivia a tropa de choque do movimento:

Éramos uns puros. Mesmo cercados de repulsa cotidiana, a saúde mental de quase todos nós nos impedia qualquer cultivo da dor. Nisso talvez as teorias futuristas tivessem

uma influência única e benéfica sobre nós. Ninguém pensava em sacrifício, nenhum se imaginava mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos, uns hitlerzinhos agradáveis. E muito saudáveis.[...] Doutrinários na ebridez de mil e uma teorias salvando o Brasil, construindo o mundo, na verdade nos consumíamos no cultivo amargo de uma necessidade quase delirante de prazer (MM-ALB, [1942] 2002).

Contudo, passada a fase heroica, a fase da destruição, um espírito mais construtivo começou a tomar conta de Mário de Andrade, afinal, “o período destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão de ser” (MM-ALB, [1942] 2002). Nessa nova fase, o *ethos* da coragem foi ainda mais necessário. Era preciso ter coragem de escrever brasileiro. Ele endereçava críticas ácidas àqueles escritores que solucionavam o problema do abasileiramento da linguagem literária, comicamente, dividindo-o em registro escrito e falado: “escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, “errem” o português. Assim, a culpa não é do escritor, é dos personagens!”. Nessa prática aparentemente conciliatória, Mário via uma “solução incongruente” (MM-ALB, [1942] 2002), própria dos covardes.

A análise de suas obras literárias atesta a liberdade de ousar o experimentalismo estético que incluía a liberdade de inundar os textos de brasileirismos, sem distinção entre as vozes do narrador e das personagens e dos registros oral e escrito, o que mostra a coerência entre o *ethos* dito e o mostrado da coragem. Assim, se, por um lado, um primeiro Mário adería ao *ethos* militante, libertário, revolucionário, irreverente, passional, inconformista, insurreto, anti-acadêmico, destruidor, corajoso, coincidindo com o estereótipo da vanguarda esclarecida do modernismo, por outro, um segundo Mário se apresentava como mais construtivo, pacificador, defendendo um projeto político, ético, estético e linguístico

que visava a uma brasilidade geral, para além dos regionalismos, e que não perdia de vista o desejo de ver a cultura brasileira entre as demais que faziam parte da república universal da cultura civilizada. Mário desejava “fusionar a desequilibrada, desigual, desmantelada, despatriada entidade nacional. Como ligar o gaúcho ao pernambucano, o paulista ao paraense, o mineiro ao carioca?” (CSS-PB, [1935] 1981). Em resumo, a definição da entidade nacional era a problemática que o afligia em sua fase construtiva e que ele enfrentava como projeto de vida e não como uma mera preocupação acadêmica e/ou profissional. Mário aderiu integralmente à causa modernista, mas não gostava de ser dito um “exemplo”, preferia ser visto como uma “lição”, porque a lição é “coisa mais vital, mais ardida e mais humana que o exemplo” (SD1).

Desalentado com os resultados das pesquisas sobre a “língua brasileira” que constituía o filão mais barulhento do projeto modernista de “radicação à pátria”, Mário, na dobra reflexiva que faz sobre sua trajetória como modernista, invoca José de Alencar para prognosticar que seria preciso esperar outro movimento modernista para que as constâncias sintáticas que, de fato, caracterizavam a fala brasileira fossem codificadas: “isso decerto ficará para o futuro movimento modernista, amigo José de Alencar, meu irmão. Nós fracassamos. [...] estamos, ainda hoje, tão escravos da gramática lusa como qualquer luso” (MM-ALB, [1942] 2002). E nós, por nossa vez, um século depois dos primeiros balbucios do movimento modernista, podemos, sem medo de sermos inatuais, bisar Mário de Andrade para dizer que ainda continuamos “escravos da gramática lusa como qualquer luso”.

Referências

ALENCAR, José. **Proscrito**. In: Pinto, E. P. O Português do Brasil: textos críticos e teóricos, Vol. I (1820-1920). São Paulo: EDUSP, [1865]1978, p. 55-67.

_____. **Bênção paterna.** In: Pinto, E. P. O Português do Brasil: textos críticos e teóricos, Vol. I (1820-1920). São Paulo: EDUSP, [1872]1978, p. 86-96.

AMOSSY, Ruth (org.). **Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso.** AMOSSY, R. (org.) Imagens de si no discurso: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2008, p. 9-56.

BARONAS, Roberto Leiser. **Notas concisas sobre a possibilidade de um tratamento discursivo de manuscritos paranaenses setecentistas.** In: BARONAS, R.L.; POSSENTI, S (org.). Contribuições de Dominique Maingueneau para a Análise de discurso do Brasil. São Carlos: Pedro e João Editores, 2008, p. 181-199.

BORNEMANN, Neila Barbosa de Oliveira e COX, Maria Inês Pagliarini. **Mário de Andrade e a polêmica em torno da identidade linguística brasileira.** Polifonia, Cuiabá, MT, v. 20, n. 27, p. 291-323, jan./jun., 2013.

LOBATO, Monteiro. **Mistificação ou paranoia?** A propósito da exposição de Malfatti. (publicado originalmente em 1917). Disponível em: <http://www.pitoresco.com/brasil/anita/lobato.htm>. Acesso em 08 de janeiro de 2013.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento cotidiano.** Lisboa: Veja/Universidade, 1987.

MAINGUENEAU, Dominique. **A propósito do Ethos.** In: SALGADO, Luciana; MOTTA, Ana Raquel (orgs). Ethos Discursivo. São Paulo: Contexto, 2011, p.11 a 29.

_____. **Ethos, cenografia, incorporação.** In: AMOSSY, Ruth (org.). Imagens de si no discurso, a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2008a, p.69-92.

_____. **Citação e destacabilidade.** In: MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação.* São Paulo, SP: Parábola Editorial, 2008b, p. 75-92.

_____. **Gênese dos discursos.** Curitiba: Criar, [1984] 2005a.

_____. **Análise de textos de comunicação.** São Paulo: Cortez, 2005b.

MUSSALIM, Fernanda. **Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo.** In: SALGADO, Luciana; MOTTA, Ana Raquel (orgs). *Ethos Discursivo.* São Paulo: Contexto, 2008, p.70 a 81.

PINTO, Edith Pimentel (Org.). **A Gramatiquinha de Mário de Andrade** - Texto e Contexto. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. **O Português do Brasil: textos críticos e teóricos, Vol. II.** (1920-1945). São Paulo: EDUSP, 1981.

_____. **O Português do Brasil: textos críticos e teóricos, Vol. I** (1820-1920). São Paulo: EDUSP, 1978.

POSSENTI, Sírio. **Um dispositivo teórico e metodológico.** In: BARONAS, R.L.; POSSENTI, S (org.). *Contribuições de Dominique Maingueneau para a Análise de Discurso do Brasil.* São Carlos: Pedro e João Editores, 2008, p. 201-212.

_____. **Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas.** In: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. (orgs.). *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos.* Vol. 3. São Paulo: Editora Cortez, 2004, p.353-392.

QUEIROGA, Salomé. **Prólogo.** In: Pinto, E. P. *O Português do Brasil: textos críticos e teóricos, Vol. I* (1820-1920). São Paulo: EDUSP, [1873]1978, p. 168-170.

SILVEIRA, Sirlei. **O Brasil de Mário de Andrade.** Campo Grande: EdUFMS, 1999.

SOARES, Macedo. **Estadoal, Estadual, ou Estatual**. In: Pinto, E. P. O Português do Brasil: textos críticos e teóricos, Vol. I (1820-1920). São Paulo: EDUSP, [1891]1978, p. 52 e 53.

OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE ANALISADAS E SIGLAS CORRESPONDENTES

ANDRADE, Mário de. **O movimento Modernista**. In: Aspectos da literatura brasileira. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia: [1942] 2002, p. 252-280. **(MM-ALB)**

_____. **Amar, verbo intransitivo**. São Paulo: Círculo do livro, [1927] 1995. **(AVI)**

_____. **Losango Cáqui**, In: Poesias completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, [1926] 1993. **(LC-PC)**

_____. **Esboços para a Gramatiquinha da fala brasileira**. In: PINTO, Edith Pimentel (Org.). A Gramatiquinha de Mário de Andrade - Texto e Contexto. São Paulo: Duas Cidades, [1928] 1990. **(EGFB-GMA)**

_____. **Cartas a Sousa da Silveira**. In: PINTO, Edith Pimentel (org.). O Português do Brasil: textos críticos e teóricos, Vol. II (1920-1945). São Paulo: Edusp, 1981. **(CSS-PB)**

_____. **A Lição do amigo**. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982. **(CCDA)**

_____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes/Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; [1928] 1981. **(MHSNC)**

_____. **Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1958. **(CMB)**

Recebido em: 20/10/2015 e aceito em: 18/12/2015.