



## Cenografia e autoria em *Campo Geral*

Marcela Franco Fossey

Fundação para o Vestibular, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Rua Dona Germaine Burchard, 515, 05002-062, São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: [marcela.ff@gmail.com](mailto:marcela.ff@gmail.com)

**RESUMO.** As análises das obras roseanas frequentemente consideram relevantes fatos ligados à vida do escritor: sua infância no Sertão de Minas Gerais e suas posteriores andanças pela região, sua carreira médica e diplomática, seu profundo conhecimento de diversas línguas, seu misticismo. Sua obra refletiria, mais ou menos fielmente, sua vida pessoal. Neste trabalho, proponho uma análise da novela *Campo Geral*, de 1956 [1977], que é considerada, por muitos críticos, como autobiográfica. O objetivo foi buscar conciliar a inevitável influência da vida biográfica do autor sem, no entanto, confundir ou mesclar cena de enunciação e situação histórica. Para tanto, são levados em consideração, para as análises propostas, conceitos como o de 'cenografia' e o de 'paratopia criadora', instituída na confluência das instâncias 'pessoa', 'escritor' e 'inscritor', presentes em Maingueneau (2006).

**Palavras-chave:** cena de enunciação, Guimarães Rosa, paratopia.

## Scenography and authorship in *Campo Geral*

**ABSTRACT.** The analyses of Guimarães Rosa's works often consider relevant facts connected to the author's personal life: his childhood in Sertão of Minas Gerais and his posterior wanderings through this region, his medical and diplomatic career, his deep knowledge of several languages, his misticism. His literary work would be a quite faithful reflection of his life. In this work, an analysis of *Campo Geral* (1956) [1977], considered by many critics as an autobiographical novel, is proposed, aiming to conciliate the inevitable influence of the author's biographical life without confounding or mixing enunciation scene with historical situation. Therefore, it was taken into account concepts of *scenography*, *paratopia* and of *person-writer-inscriber*, as proposed by Maingueneau (2006).

**Keywords:** enunciation scene, Guimarães Rosa, paratopia.

### Introdução

Falar em literatura é sempre uma tarefa complexa. Sua natureza estética pode facilmente nos levar a entendê-la como algo que tem um funcionamento absolutamente distinto de outras práticas discursivas características de nossa sociedade. A tradição romântica muito nos convenceu de que a obra é resultado de uma mente inspirada, de uma individualidade criadora. Desta perspectiva, a concepção de um texto literário teria início com a necessidade de um autor exprimir-se, o que desencadearia uma série de ações subsequentes: concepção de um conteúdo, escolha de um suporte e de um gênero, redação do texto, busca de uma instância de difusão, descoberta de um possível destinatário e eventual reconhecimento de sua legitimidade literária. Neste sentido, o autor seria um ponto de origem sem comunicação com o exterior, e sua obra, um espelho de sua percepção do mundo e organização de conteúdos que existem independentes do processo de escrita.

Possivelmente em decorrência desta concepção de autoria, a literatura não tem sido um *corpus*

privilegiado pela AD. Esse distanciamento de *corpora* tipicamente literários resulta, em boa medida, da concepção de sujeito característica desta teoria: fragmentado, atravessado pelo inconsciente e pela ideologia, cujo discurso deriva necessariamente de um já-dito. Nesse quadro teórico, que desloca o sujeito de um suposto lugar de origem dos sentidos, lidar com aquilo que reconhecemos como estilo individual mostra-se um problema: como tornar compatível a ideia de um criador singular responsável por uma obra igualmente singular com a noção de assujeitamento?

Uma saída para tal impasse é considerar o fato literário como discurso, desmantelando o caráter central dessa origem que seria a instância criadora. Uma proposta desta natureza – presente em Maingueneau (2006) – não separa a instituição literária de suas condições de enunciação. Como discurso, a literatura é indissociável dos dispositivos enunciativos que a tornam possível e dos espaços onde é produzida, avaliada e administrada. Levar em consideração as condições de enunciação de uma obra implica remetê-la à relação de interdependência

que há entre autor, público e suporte material. Implica, igualmente, considerar a imbricação entre uma organização social e uma atividade enunciativa.

Isso quer dizer que para produzir enunciados reconhecidos como literários, o escritor deve se constituir como tal. Para tanto, não basta deixar-se levar por uma inspiração arrebatadora; é preciso estar na ordem do discurso, em que tantos outros atores têm também um papel não menos importante. Há, desta maneira, uma rede de aparelhos que garantem e estabilizam os contratos genéricos considerados literários em uma sociedade como a nossa, o que evidencia, em boa medida, tanto o caráter institucionalizado da prática literária quanto a relação indissociável desta institucionalização com as possibilidades enunciativas.

Maineugneau (2006) propõe ainda mais dois planos dos quais toda obra participa: o espaço literário é também um ‘campo discursivo’, isto é, um conjunto de posicionamentos estéticos que se encontram, mais ou menos explicitamente, em relação de concorrência e que se delimitam mutuamente. Cada posicionamento constitui uma identidade que deriva de certas práticas, que envolvem tanto características dos textos propriamente ditos (pressupostos estéticos, gêneros e temas privilegiados, uso específico do idioma) como um modo de os autores estarem no mundo. Falamos, por exemplo, em escolas e movimentos literários: o modernismo remete a um conjunto de práticas – estéticas e sociais – bastante distintas do romantismo. A noção de campo implica, ainda, a existência de regras que o organiza e o caracteriza as quais seus membros obedecem de maneira mais ou menos inconsciente e está profundamente associada à função social atribuída a um conjunto de discursos, conforme proposta de Bourdieu (1983).

Por fim, a prática literária envolve, também, um arquivo. Usado, nesse contexto, com um significado próximo de posicionamento discursivo, a noção de arquivo designa,

[...] a memória interna da literatura, memória que, para além do intertexto no sentido estrito, isto é, outras obras, presentes em alguma biblioteca imaginária, inclui também, [...] lendas (MAINGUENEAU, 2006, p. 91).

Esses três planos deslocam a atividade literária de um suposto lugar ‘além’ ou ‘aquém’ das relações sociais, realocando-a onde as obras apenas podem ter sentido em sua relação (inescapável) com o interdiscurso. São, deste modo, nós numa rede interdiscursiva e estão necessariamente atreladas a práticas sociais.

Tendo em vista esta proposta de abordagem do fato literário, que considera impossível a dissolução

do vínculo que há entre o intra e extradiscursivo, apresento, neste trabalho, duas questões que me parecem, em um primeiro momento, especialmente relevantes e, em boa medida, problemáticas. Para tanto, proponho uma análise da novela *Campo Geral*, de Guimarães Rosa, chamando a atenção para aspectos característicos desta obra roseana.

### Uma cena de enunciação

A primeira dessas questões está relacionada a aspectos que compõem a materialidade textual desta novela – e que são constitutivos de sua literariedade. Nesse sentido, o gênero e os elementos que compõem a materialidade linguística do texto não são um ‘invólucro contingente’ de um conteúdo preexistente, mas essenciais para os efeitos de sentido que emergem da obra. Maineugneau (2004) propõe que os textos possuem, entre outras coisas, uma classificação pragmática (são religiosos, políticos, literários, científicos...) e também uma classificação genérica (são um sermão, uma reportagem, uma novela, um ofício...), que ele chama, respectivamente, de cena englobante e cena genérica. Desta perspectiva, para cada texto, há um quadro cênico que sustenta, em boa medida, os processos de significação que dele derivam, pois não lemos ciência do mesmo modo como lemos ficção, nem lemos uma bula como lemos um poema, nem uma publicidade como uma ata, e assim por diante.

Há uma relação de restrição entre cena englobante e cena genérica. Nem todos os tipos de discurso podem se materializar em todos os gêneros: o discurso científico, por exemplo, nunca é veiculado na forma de um poema ou de uma novela. Esses são gêneros tipicamente literários. Espera-se que as ‘descobertas’ sejam comunicadas na forma de um *paper* que seja publicado em uma revista especializada, ou de um *abstract* nos anais de um congresso, ou de uma palestra em um encontro de especialistas...

Mas além desse quadro cênico, os textos são constituídos de elementos dos quais deriva uma cenografia: léxico, estruturas sintáticas típicas, temas, imagens associadas, ethos. Com esses elementos é que o leitor se depara primeiramente. No caso de gêneros tipicamente artísticos, a originalidade e maleabilidade da cenografia é um traço bastante relevante. De fato, há muitas maneiras de contar uma história: na forma de um diário escrito por uma menina ‘caçadora’ de fadas (como em *O livro de fadas prensadas de Lady Cottingham*) ou na forma de lembranças de infância de um menino que vive no sertão mineiro (como em *Campo Geral*).

Embora narrada em terceira pessoa, *Campo Geral* é uma história filtrada unicamente pelo ponto de

vista de Miguilim, um menino de oito anos que vive com sua família – pais, irmãos, um tio e agregados – num remoto lugarejo do sertão, o Mutúm, ‘lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte’. É através do seu olhar que temos acesso ao mundo duro dos adultos, sempre cercado de traições, violências e silêncios. Miguilim é um menino inteligente e sensível, que insere o leitor em um universo triste e melancólico, ainda que permeado pelas fantasias de uma criança.

Esse universo é construído ao longo de toda a narrativa e deriva de uma cenografia que se constitui por meio de vários elementos presentes no fio do discurso. Essa cenografia institui uma topografia – um espaço, o Mutúm, lugar distante, encravado no sertão mineiro roseano e também a intimidade de uma família isolada no sertão – e, igualmente, uma cronografia – um tempo, o da infância, ou das descobertas e da ‘aproximação da vida adulta’ ou ‘do afastamento da infância’.

Mas, além disso, se trata de um espaço e de um tempo atravessado constantemente por um lirismo agudo, que emerge do uso que Guimarães Rosa faz da língua. São deslocamentos de sintaxe, rimas, aliterações, um tipo de vocabulário absolutamente peculiar (repleto de neologismos, de derivações não previstas, de arcaísmos) que, em seu conjunto, é tanto condição quanto efeito da obra. Isto é, deste uso da língua deriva uma cenografia que constitui o texto, que, por sua vez, constitui essa cenografia, em movimento circular e interdependente.

Vejamos um trecho dessa novela:

(1) Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Estava toda sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. Mas teve ‘cachorrinhos’. Todos morreram, menos um, que era tão lindo. Brincava com a mãe, nunca se tinha visto a Pingo-de-Ouro tão alegre. O ‘cachorrinho’ era com-cor com a Pingo: os dois em amarelo e nhalvo, ‘chovidinhos’. Ele se esticava, rapava, com as ‘patinhas’ para adiante, arrancando terra mole preta e jogando longe, para trás, no pé da roseira, que nem quisesse tirar de dentro do chão aquele cheiro bom de chuva, de fundo. Depois virava cambalhotas, rolava de costas, sentava-se para sacudir, seus ‘dentinhas’ brilhavam para muitas distâncias. Mordia a cara da mãe, e Pingo-de-Ouro se empinava – o filho ficava pendurado no ar. Daí corria, ‘boquinha’ aberta, revinha, pulava na mãe, vinte vezes. Pingo-de-Ouro abocava um galho, ele corria, para tomar, latia ‘bravinho’, se ela o mordida forte. ‘Alegrinho’ e sem vexames, não tinha

vergonha de nada, quase nunca fechava a boca, até ria. Logo então, passaram pelo Mutúm uns tropeiros, dias que demoraram, porque os burros deles estavam quase todos mancados. Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o ‘cachorrinho’ foi choramingando dentro do balaio. Iam para onde iam. Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longe léguas, e que voltavam sempre em casa. Então ele tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato. Até de noite, pensava fosse ela, quando um cão repuxava latidos. Quem ia abrir a porta para ela entrar? Devia de estar cansada, com sede, com fome. – “Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...” Então, se ela estava quase cega, porque o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro? Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:

“Minha Cuca, cadê minha Cuca?  
Minha Cuca, cadê minha Cuca?!  
Ai, minha Cuca  
Que o mato me deu!...”

Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu (ROSA, 1977, p. 10-11, grifos nossos).

Esse excerto revela muitos elementos textuais e narrativos que estão presentes ao longo de toda a novela. Um deles é como o mundo dos adultos interfere negativamente num cenário infantil que é de pura ternura. O pai dá a cachorra que Miguilim tanto gosta para forasteiros e esse será um entre os tantos fatos dolorosos que marcam a infância da personagem. Esse confronto entre os dois universos – dos adultos e das crianças – é um dos temas tratados nesta obra. Muito frequentemente, as ações dos adultos da história – especialmente as do pai – sempre entristecem o mundo repleto de sensibilidade e emoções das crianças. A atitude do pai, que possivelmente nem se dá conta da relação afetiva que há entre seu filho e Pingo-de-Ouro e menos ainda da debilidade da cachorra, revela a fragilidade das crianças diante das decisões dos adultos. A tristeza que esse excerto desperta resulta exatamente da contraposição entre a sensibilidade do mundo infantil e a brutalidade do mundo dos adultos. A contraposição entre brutalidade e sensibilidade dá a toada de toda a narrativa, fazendo

emergir da obra um ‘tom’ profundamente melancólico.

Além disso, percebemos que, embora a narrativa seja em terceira pessoa, a descrição da cena é filtrada pelos olhos de Miguilim. A ternura que envolve toda a descrição da cena da Pingo-de-Ouro brincando com seu filhote sustenta a ligação entre o modo de dizer e a corporalidade da personagem. O uso abundante de diminutivos (em itálico no exemplo) reforça esse efeito e é uma das formas em que é marcada a expressividade da linguagem infantil, dando um tom singelo à descrição da cena. De fato, o uso de diminutivos tem um papel crucial na constituição desta cenografia. Eles aparecem em muitas passagens do texto, impregnando a voz do narrador com percepção infantil de Miguilim:

(2) [...] sem se apear do cavalo abaixava o copo de chifre, na ponta de uma ‘correntinha’, e subia um punhado d’água. Mas quase sempre eram secos os caminhos, nas chapadas, então Tio Terêz tinha uma ‘cabacinha’ [...]; uma ‘cabacinha’ entrelaçada com cipós, que era tão formosa (ROSA, 1977, p. 6, grifos nossos).

(3) o pai ralhou mais, e, como no outro dia era de domingo, levou o bando dos ‘irmãozinhos’ para pescaria no córrego; e Miguilim teve de ficar em casa, de castigo (ROSA, 1977, p. 6, grifos nossos).

(4) Chica era tão ‘engraçadinha’, clara, ‘mariolinha’, muito menor do que Drelina, mas era a que sabia mais brinquedos, botava todos para rodar de roda, ela cantava tirando completas cantigas, dançava ‘mocinha’ (ROSA, 1977, p. 15, grifos nossos).

(5) O Dito, que era o ‘irmãozinho corajosozinho’ dele, ele ia arrenegar? (ROSA, 1977, p. 28, grifos nossos).

(6) Depois, a gente cavacava para tirar minhocas, dar para as ‘perdizinhas’. Mas o mico-estrela pegou as três, matou, foi uma pena, ele abriu as ‘barriguinhas’ delas. Miguilim não contou ao Dito, por não entristecer. – “As ‘perdizinhas’ estão ‘assustadinhas’, estão crescendo por demais... Amanhã é o dia de Natal, Dito!” (ROSA, 1977, p. 74, grifos nossos).

É bastante relevante o fato de uso dos diminutivos cair radicalmente depois da morte de Dito, irmão mais novo e querido de Miguilim, em decorrência do tétano. Essa quase ausência de diminutivos subsequente à morte do irmão faz sentir no texto como essa experiência tão dura afasta Miguilim de um mundo essencialmente doce e infantil. Desta forma, esse fato trágico, que foi um divisor de águas na vida da personagem, adquire materialidade, no texto, por meio da presença e posterior ausência dos diminutivos.

Consequentemente, o tom da narrativa muda. A melancolia que antes convivia com a delicadeza e a

sensibilidade, é substituída por uma tristeza dolorida, quase resignada:

(7) Pai encabou uma ‘enxada pequena’. – “Amanhã, amanhã, este menino vai ajudar, na roça”. Nem triste, nem alegre, lá foi Miguilim, de manhã, junto com o Pai e Luisaltino (ROSA, 1977, p. 83, grifos nossos).

(8) No Dito, pensava sempre. Mas mesmo quando não estava pensando conseguido, dentro dele parava uma tristeza: tristeza calada, completa, comum das coisas quando as pessoas foram embora (ROSA, 1977, p. 85).

Os dois exemplos acima descrevem, de certa forma, a tristeza que toma conta do menino. Além disso, chamo a atenção para o fato de, no exemplo (7), o pai colocar cabo numa ‘enxada pequena’, e não em uma ‘enxadinha’ – dado que confirma, de certo modo, a função de demarcação de um ‘antes’ e um ‘depois’ que os diminutivos exercem no encadeamento narrativo.

Essa pequena análise tem como objetivo mostrar o papel absolutamente relevante da cenografia desta novela para os sentidos que ela mobiliza. Estabelece-se que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém. Miguilim, o pai, a mãe, o Mutúm não seriam o que são se essa história – esse mesmo ‘conteúdo’ – fosse contado de uma outra forma. Deste modo, essa cenografia não é um quadro contingente de uma mensagem que se poderia transmitir de diversas maneiras. Toda a sensibilidade, a delicadeza, a melancolia, a tristeza dessa obra se revela por meio do ‘como’ da enunciação, e não por uma caracterização explícita de como eram os personagens e sua relação com o lugar, com os animais, com a vegetação. Por isso, dizemos que a cenografia não designa a si mesma, mas se mostra.

### Relatos de infância?

*Campo Geral* mostra-se especialmente interessante para este trabalho devido ao fato de muitos críticos a considerarem uma autobiografia. Desta forma, essa novela revelaria um Guimarães Rosa criança, encarnado na personagem Miguilim. A razão disso seriam os muitos pontos de contato entre os fatos narrados na novela e a infância do autor – relação que é possível fazer graças a entrevistas que deu ao longo de sua vida e aos livros biográficos escritos por parentes (filha, sobrinho) ou por pesquisadores.

Deste modo, haveria uma fusão entre o ‘enunciador’ de *Campo Geral* – que narra passagens da vida de Miguilim filtradas pelo ponto de vista do personagem – e a ‘pessoa’ Guimarães Rosa – que

nasceu em Cordisburgo e foi, assim como Miguilim, uma criança sensível.

Algumas passagens de *Campo Geral* são especialmente tidas como autobiográficas. O gosto de Miguilim por ficar longe de todos, brincando com os insetos na horta, seu afeto pelos animais de estimação com quem convivia (o episódio de Pingo-de-Ouro é especialmente representativo dessa relação), sua estranheza diante do mundo dos adultos – todas essas características da personagem seriam as ‘provas cabais’ de que, de fato, a pessoa Guimarães Rosa ‘fala’ em muitas dessas cenas.

Possivelmente, a mais emblemática dessas semelhanças seja a miopia que tanto Rosa quanto Miguilim tinham, e que em ambos foi descoberta tardiamente. A declaração de Rubem Alves (2012), transcrita abaixo, exemplifica esta leitura que une em uma mesma figura enunciator e autor:

De tudo que João Guimarães Rosa escreveu acho a estória do Miguilim a mais bonita. Miguilim era um menininho que vivia num lugar perdido do sertão, precisava andar um dia a cavalo prá se chegar no mais próximo. Mas Miguilim via um mundo embaçado e pensava que o mundo era assim. Não via o passarinho no galho da árvore e nem os brotos do milho saídos do chão. Pai de Miguilim, bruto, achava que ele era burro. Desgostava. Batia. E no coração de Miguilim o ódio crescia. Mas um dia chegou um doutor montado em cavalo bonito e tratado. Estranhou que Miguilim fechasse os olhos prá ver melhor. “– Esse nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...”. E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito. “– Olha agora! Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãosinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo...”. Leiam e comparem, e vejam se o Miguilim não é o João. Os dois eram míopes sem saber. O espanto do Miguilim deve ter sido o espanto do João quando pôs os óculos pela primeira vez. E os dois brincavam com os mesmos brinquedos, até os boizinhos de sabugo, brancos, vermelhos e pretos, esses preteados no fogo do fogão de lenha... Lendo o Miguilim, aprendo sobre o João (ALVES, 2012).

Neste ponto, proponho a segunda questão que um material como esse suscita: qual o estatuto do enunciator desta obra? Ou como aliar um lugar externo a um lugar interno à obra?

Se respondermos que a voz desse narrador-Miguilim é, em última instância, Rosa nos contando sobre os sentimentos que permearam sua infância, estaremos inevitavelmente cometendo um grave reducionismo. A sensibilidade e a melancolia, que

caracterizam o tom deste texto, derivam do modo como ele é escrito, isto é, do modo como Rosa usa os recursos que a língua disponibiliza. Os fatos narrados são narrados de maneira tal que uma voz – singela, sensível e triste – se faz ouvir no texto. Esta cena de enunciação não é a projeção de uma situação histórica ‘real’, representada na obra de uma maneira mais ou menos oblíqua.

O conceito de ‘paratopia’ (MAINGUENEAU, 2006) ajuda-nos trabalhar, em termos teóricos, com este lugar que emerge das obras, que pode remeter a um tempo e a um mundo reais, mas que, simultânea e inevitavelmente, está estreitamente conectado tanto à cenografia instituída pela sua enunciação, quanto ao percurso do autor na cena literária. Maingueneau propõe que a existência social da literatura se institui em um lugar fronteiro: está além vida mundana, mas é esta realidade comum, cotidiana que alimenta a literatura. A criação literária, segundo tal proposta, escapa de toda tópica social, alimenta-se de lugares, grupos e comportamento que, em um mesmo movimento, estão e não estão no mundo. Trata-se de uma entidade híbrida, que fala do mundo, mas de um mundo transformado através de um motor paratópico, que afasta da vida ordinária tudo o que diz respeito ao mundo literário (os lugares retratados, as personagens, os autores). É por meio da paratopia que a literatura representa a vida social.

O estatuto paratópico da literatura tem um enlaçamento fundamental com a cenografia e com a obra como um todo; a paratopia de seu autor, de seus personagens e dos lugares retratados é, ao mesmo tempo, condição e efeito da obra. A literatura é paratópica, mas ela tem de encenar sua paratopia. Em outras palavras, não há situação paratópica exterior a um processo de criação e de enunciação. Não é origem, causa ou condição da obra literária, mas um processo em que cada elemento é simultâneo ‘ao’ e indissociável ‘do’ outro. A noção de paratopia é tomada, a um só tempo, como condição e produto do processo criador.

Nesse sentido, identificar Miguilim com João, o Mutúm com Cordisburgo e ver em *Campo Geral* uma biografia disfarçada de novela é ignorar a especificidade da literatura e sua relação de não equivalência com o ‘mundo real’. Ainda que tenha havido um pequeno João míope e sensível, ainda que haja um Mutúm no sertão de Minas repleto de buritis, montanhas e águas, ainda que haja famílias que sobrevivem às intempéries desse lugar longínquo – tudo isso só toma ‘corpo literário’ na obra de João Guimarães Rosa. Fala-se em uma ‘geografia roseana’, tal a indissociabilidade desse

lugar com a obra. O sertão de Guimarães Rosa é paratópico.

E sua vida, contada em tantas biografias, confirma de maneira cabal, a paratopia deste autor: autodidata, poliglota, médico, diplomata e profundamente ligado ‘às coisas do espírito’, morreu precocemente, aos 59 anos, três dias após tomar posse de sua cadeira na Academia Brasileira de Letras. Esse dia teria sido adiado por quatro anos devido ao medo que Guimarães Rosa sentia da emoção que o momento lhe causaria. Uma vida e uma morte que, mesmo ‘reais’, não são parte do mundo tópico.

Assumir a noção de paratopia implica um afastamento de uma interpretação literária que vê uma sobreposição entre realidade e ficção. Por outro lado, não considerar os pontos de contato entre a vida da pessoa e a vida da personagem é também negar um fato inegável.

A proposta de complexificação da instância autoral, como a proposta por Maingueneau, que inclui a noção de paratopia, torna possível analisar textos literários mesclando aquilo que deriva da biografia do autor, com o que deriva do seu percurso na vida literária e da cenografia construída através da materialidade linguística que compõe sua obra.

Segundo essa proposta, haveria três instâncias que recobrem essa identidade associada às obras literárias: a ‘pessoa’ (dotada de um RG e de uma biografia), o ‘escritor’ (a figura que define uma trajetória dentro da instituição literária) e o ‘inscritor’ (uma subjetividade enunciativa que deriva da cena de fala e do gênero implicados pelo texto). As três instâncias não são resultado de uma sequência cronológica na qual, em primeiro lugar, haveria a pessoa, seguida pelo escritor e, por fim, pelo inscritor. Na verdade, essas três instâncias se recobrem mutuamente, sendo que nenhuma delas é o fundamento das outras:

Pensa-se aqui numa estrutura de nó borromeu; os três anéis deste se entrelaçam de modo que, se se rompe um dos três, os dois outros se separam. É-se sempre tentado a reduzir o nó a um de seus anéis: a pessoa, para a história literária, seja ela sociologizante ou psicologizante; o escritor para as pesquisas sobre as instituições literárias; o inscritor para os adeptos da obra ou do texto em detrimento de tudo mais. Mas não se pode isolar ou reduzir nenhuma dessas instâncias às outras; sua separação é a condição do desencadeamento do processo de criação. Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o escritor e o inscritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário. Se desfizermos sua junção, cada anel revela ser aquilo por meio do qual os outros se

sustinham: como viver se não se vive da maneira que convém para ser um dado escritor que vai ser o inscritor de uma dada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como ser o inscritor de uma obra se não se enuncia através de um certo posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade? (MAINGUENEAU, 2006, p. 137).

### Considerações finais

Uma proposta como esta permite lidar com os processos de subjetivação de um texto sem retornar àquela subjetividade que tanto a AD recusou – e sem, igualmente, considerar os sujeitos apenas porta-vozes de discursos já ditos anteriormente. Pensar no fato literário nos termos propostos por Maingueneau permite também que seja contornada a cisão fundadora dos estudos literários entre texto e contexto. No entanto, explicitar como se constroem as relações entre cenografia e vida real, e como elas também resultam, de certo modo, de o autor estar no mundo não é uma tarefa simples. Uma proposta teórica como a apresentada acima oferece ao analista um dispositivo teórico que indica, enfim, os caminhos para unirmos esses dois mundos inegavelmente interdependentes: aquele instituído pela obra e aquele que faz desse mundo um mundo em que o fato literário é possível.

### Referências

- ALVES, R. **Quarto de badulaques (XXXII)**. Disponível em: <<http://www.rubemalves.com.br/quartodebadulaquesXXXII.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2012.
- BOURDIEU, P. Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, P. (Ed.). **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 89-94.
- MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- ROSA, G. Campo Geral. In: ROSA, G. (Ed.). **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 5-103.

*Received on February 28, 2012.*

*Accepted on July 17, 2012.*

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.