

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUÍSTICA APLICADA-POS LA**

MARIA ELIENE FERNANDES DA SILVA

**SOB O SIGNO DA CEARENSIDADE: UMA ANÁLISE DO ETHOS DISCURSIVO
DO HOMEM DO SERTÃO CEARENSE NAS LITERATURAS ERUDITA E
POPULAR**

FORTALEZA – CEARÁ

2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ – UECE

MARIA ELIENE FERNANDES DA SILVA

**SOB O SIGNO DA CEARENSIDADE: UMA ANÁLISE DO ETHOS DISCURSIVO
DO HOMEM DO SERTÃO CEARENSE NAS LITERATURAS ERUDITA E
POPULAR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Orientadora: Prof.^{la} Dra. Claudiana Nogueira Alencar

Co-orientador: Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves

FORTALEZA – CEARÁ

2010

S586s Silva, Maria Eliene Fernandes da
 Sob o signo da cearensidade: uma análise do ethos discursivo
 do homem do sertão cearense nas literaturas erudita e popular/
 Maria Eliene Fernandes da Silva. - Fortaleza, 2010
 169p.

 Orientadora: Profª. Drª. Claudiana Nogueira Alencar.
 Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade
 Estadual do Ceará, Centro de Humanidades.

Maria Eliene Fernandes da Silva

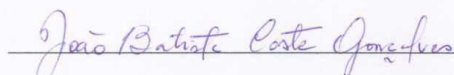
**Título: SOB O SIGNO DA CEARENSIDADE: UMA ANÁLISE DO ETHOS
DISCURSIVO DO HOMEM DO SERTÃO CEARENSE NAS LITERATURAS
ERUDITA E POPULAR**

Orientadora: Profa.Dra. Claudiana Nogueira Alencar

Dissertação submetida à coordenação do
Programa de Pós-graduação em Linguística
Aplicada da Universidade Estadual do Ceará,
como requisito para a obtenção do grau de
mestre em Linguística Aplicada.

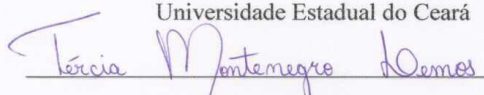
Aprovada em 30 de agosto de 2010

BANCA EXAMINADORA



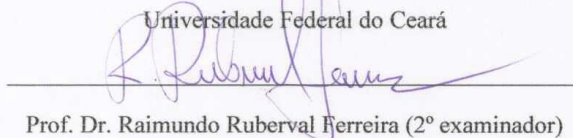
Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves (Presidente)

Universidade Estadual do Ceará



Profª. Dra. Tércia Montenegro Lemos (1º examinador)

Universidade Federal do Ceará



Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira (2º examinador)

Aos meus pais, Antonio Fernandes da Silva e Antonia Gonçalves da Silva, pelo incentivo ao estudo;

Aos meus irmãos, Eva, Eunice, Socorro, Adonias e Anderson, por dividirem comigo as dificuldades enfrentadas durante o processo de formação;

Ao meu esposo, Valmir, por incentivar esse trabalho;

Ao meu filho, Thiago, por ficar sozinho enquanto me dedicava à concretização dessa pesquisa;

Às sobrinhas, Crystianne e Tátilla, pelo apoio durante a digitação desse trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por permitir minha existência, a possibilidade de estudar e força para realizar esse trabalho;

À Profa. Ms. Arminda Serpa, por ter instigado nosso olhar para o texto literário em uma perspectiva da Análise Crítica do Discurso Francesa;

À professora Alba Liarth que me orientou a seguir o mestrado;

À minha orientadora, Profa. Dra. Claudiana Nogueira Alencar, por ter oportunizado discussões e por ter aberto caminhos para o desenvolvimento desse trabalho;

Ao co-orientador, Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves, por ter assumido o compromisso de co-orientar esse trabalho e compartilhar as minhas dificuldades acadêmicas e pessoais;

Aos professores doutores do POSLA, por incentivarem outros olhares sobre o objeto de pesquisa;

À Secretaria da Educação Básica do Estado do Ceará- SEDUC, por conceder licença.

“Pra gente cantá o sertão
Precisa nele morá
Tê armoço de feijão
E janta de mucunzá
Vivê pobre, sem dinheiro,
Trabaiando o dia intero
Socado dentro do mato,
De apragata currelepe,
Pisando inriba do estrepe,
Brocando a unha-de-gato.”

(ASSARÉ, 2006, p. 170)

RESUMO

A obra literária tem sido tratada, por algumas concepções teóricas, a partir de sua estrutura, autores, estilos e características de escolas literárias a qual está filiada. Maingueneau (2006) critica esse tipo de análise e trata da emergência de uma teoria para a análise literária que procure dar conta das condições de produção, recepção e discursos. Ele afirma que a obra se enuncia através de uma situação que não é um quadro preestabelecido e fixo: ela pressupõe uma cena de fala determinada que precise validar por meio de seu próprio enunciado. Nessa perspectiva, ele trata das cenas da enunciação (englobante, genérica, cenografia) e do *ethos* na perspectiva de tom, caráter e corporalidade, como elementos que validam esse enunciado. Essa pesquisa, ancorada nessa perspectiva teórica, procura analisar o *ethos* discursivo do homem do sertão do Ceará nas produções literárias: *O sertanejo*, de José de Alencar e *Cordéis e outros poemas*, de Patativa do Assaré. Os resultados desse trabalho apontam como *ethé* validados pelas cenografias do sertão: o *ethos* da religiosidade, da resignação e da resistência em *O sertanejo*, e o da religiosidade e resignação em *Cordéis e outros poemas*, prevalecendo nas duas obras um discurso que caracteriza uma predominância do *ethos* da religiosidade sobre os demais.

Palavras-chave: *ethos* discursivo, cenografia, discurso.

RÉSUMÉ

L'oeuvre littéraire est analysée en général à partir de la structure, les auteurs et les caractéristiques des mouvements littéraires auxquels elles sont liées. Maingueneau (2006) critique ce type d'analyse et discute l' émergence d'une théorie littéraire qui cherche à définir les conditions de production, réception et discours. Il affirme aussi que l'oeuvre s'annonce à partir d'une situation qui n'est pas exactement un cadre établi et fixe; elle suppose un acte de parole déterminé qui soit capable de se valider à partir de son énoncé. Dans cette perspective, ce théoricien discute les scènes d'énonciation (englobante, générique, scénographie) et du *ethos* dans la perspective de ton, caractère et corporalité, en tant qu'éléments qui puissent valider cette énonciation. Ce travail, appuyé sur cette théorie, a comme objectif présenter une analyse du *ethos* discursif du campagnard, plus précisément celui de l'état du Ceará, présent dans leurs productions littéraires: le paysan de José de Alencar et Cordéis (production littéraire typique du peuple de cette région) et des poèmes de Patativa do Assaré. Les résultats de cette recherche nous montrent de quelle manière l'*ethos* de la dévotion, de la résignation et de la résistance sont validés dans l'oeuvre *O Sertanejo*, et celui de la dévotion et de la résignation dans l'oeuvre *Cordéis e outros poemas*, en observant que dans celles-ci il y a un discours qui caractérise une suprématie du *ethos* de la dévotion sur les autres.

Mots-clé: *ethos* discursif, scénographie et discours littéraire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 CONCEPÇÕES TEÓRICAS ACERCA DO FENÔMENO LITERÁRIO À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA.....	17
1.1. Abordagens para a análise do texto literário.....	18
1.1.1. Platão e Aristóteles: moral x imitação.....	18
1.1.2. Horácio e Longino: útil e agradável x sublime.....	21
1.1.3. Estética medieval: os paradoxos estético-literários.....	22
1.1.4. Neoclassicismo: ecos da estética romântica.....	24
1.1.5. Realismo, Naturalismo e Parnasianismo: períodos marcados pela interferência da ciência na produção literária.....	30
1.2. A crítica de Dominique Maingueneau ao tratamento dado à análise literária.....	35
1.2.1. A perspectiva filológica.....	36
1.2.2. A perspectiva da estilística orgânica.....	37
1.2.3. Perspectiva marxista.....	38
1.2.4. A perspectiva estruturalista.....	39
1.2.5. A perspectiva do Formalismo Russo.....	41
1.2.6. A perspectiva do New Criticism.....	42
1.3. A relação entre o erudito e o popular no campo literário.....	43
1.3.1. Culturas erudita e popular.....	44
1.3.2. Literaturas erudita e popular.....	49
CAPÍTULO 2 A ANÁLISE LITERÁRIA NA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA.....	54

2.1. Aspectos discursivos.....	54
2.1.1. A concepção de discurso.....	54
2.1.2. O primado do interdiscurso.....	59
2.1.3. O discurso literário enquanto discurso constituinte.....	63
2.1.4. A mobilização do discurso através do enunciador-personagem.....	67
2.2. A teoria das cenas da enunciação e o <i>ethos</i> discursivo.....	69
2.2.1. Cenas da enunciação.....	69
2.2.1.1. Cena englobante.....	70
2.2.1.2. Cena genérica.....	72
2.2.1.3. Cenografia.....	74
2.3. <i>Ethos</i> discursivo: alguns percursos teóricos.....	81
2.3.1. <i>Ethos</i> : a visão da Linguística da enunciação.....	82
2.3.2. <i>Ethos</i> : a visão da pragmática de Ducrot	84
2.3.3. <i>Ethos</i> : a visão literária.....	85
2.3.4. <i>Ethos</i> : a visão da Análise do Discurso Francesa.....	91
CAPÍTULO 3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DAS OBRAS O SERTANEJO E CORDÉIS E OUTROS POEMAS.....	95
3.1. Os autores e as obras.....	95
3.1.1. José de Alencar.....	95
3.1.2. Patativa do Assaré.....	98
3.1.3. <i>O sertanejo</i>	104
3.1.4. <i>Cordéis e outros poemas</i>	105
3.2. A invenção da cearensidade nas literaturas do século XIX e XX.....	110

CAPÍTULO 4 A CONSTRUÇÃO DO ETHOS DISCURSIVO DO HOMEM DO SERTÃO CEARENSE EM O SERTANEJO E CORDÉIS E OUTROS POEMAS...	115
4.1. Aspectos metológicos.....	115
4.1.1. Seleção do corpus.....	116
4.1.2. O Corpus.....	117
4.1.3. Procedimento de análise.....	119
4.2. Cenas da enunciação.....	120
4.2.1. Cena genérica.....	120
4.2.2. Cena englobante.....	121
4.2.3. Cenografias e <i>ethé</i> do homem do sertão cearense em O sertanejo.....	126
4.2.3.1. O <i>ethos</i> da religiosidade.....	126
4.2.3.2. O <i>ethos</i> da resignação.....	133
4.2.3.3. O <i>ethos</i> da resistência.....	136
4.2.4. Cenografias e <i>ethé</i> do homem do sertão do Ceará em Cordéis e outros poemas.....	142
4.3. Síntese comparada das duas obras.....	161
5. Considerações finais.....	165
Referências	167

INTRODUÇÃO

A obra se enuncia através de uma situação que não é um quadro preestabelecido e fixo: ela pressupõe uma cena de fala determinada que precise validar por meio de seu próprio enunciado. Ela se legitima através de um circuito mediante o mundo que instaura, ela precisa justificar tacitamente a cena de enunciação que impõe desde o começo. (MAINGUENEAU, 2006, p.55)

Os estudos acerca do texto literário, basicamente, centraram-se no estudo da obra como uma estrutura fechada cujo acesso se dá através de estudos que procuram enfocar aspectos estruturais, o autor e a escola literária a que a obra está filiada. Além disso, esses estudos voltaram-se para a literatura clássica, deixando de lado as produções tidas como “populares”. Assim, a obra literária parece feita para o acesso de poucos, pois há a necessidade de deter conhecimentos “especializados” para poder compreendê-la.

Desse modo, no século XIX, quando se iniciou o processo de criação de uma literatura nacional, coube a José de Alencar uma face para nossa literatura e também para o nosso povo e país. Enunciando do lugar de homem letrado, procurou traçar de um Brasil múltiplo ou de “Brasis”, porém foi rotulado, por parte da crítica, de criar tipos que não representavam o Brasil, pois não havia denúncias contra a desigualdade social, além disso, tornava-se repetitiva, porque algumas histórias pareciam às mesmas, o que mudava eram os cenários ou os personagens.

Embora haja esse posicionamento, é necessário entender que essa literatura de base contribuiu bastante para que se tenha uma imagem da diversidade cultural brasileira. Esse fato nos remete a concepção de Samuel (2002) segundo a qual a literatura é uma forma de apreensão do real e que a forma de dizer não se dá no vazio semântico, mas que há uma relação com as perspectivas ideológicas que a fazem surgir.

Talvez essa visão da produção alencarina se deva ao fato de que os estudos acerca dessa produção tenham se centrado em relacioná-la às características do Romantismo literário, deixando de lado a criação de enunciadores que se movimentavam em um espaço atravessado por perspectivas ideológicas antagônicas, por isso pode haver na produção literária alencarina um véu. Assim cabe ao leitor procurar o que se esconde/ mostra-se nessa aparente transparência.

Mesmo com as limitações, encontradas pela crítica, na produção literária de Alencar, ele se tornou o responsável pela criação das imagens representativas das ideias de “um Brasil independente no século XIX” traçando um perfil das várias regiões brasileiras.

O século XX também é marcado por profundas transformações sociais, econômicas e culturais no Brasil. A literatura brasileira passa por um processo de amadurecimento e aprofunda-se na busca por uma literatura mais marcadamente brasileira. Após a Semana de Arte Moderna de 22, os escritores empreenderam pesquisas e abriram espaço para que a imagem do brasileiro menos afortunado fosse mais presente na Literatura. Nesse contexto, surge um espaço, ainda tímido, para a produção popular.

Assim o sertão e o sertanejo já destacados na produção literária do século XIX apresentam-se como tema central das produções do século XX. Patativa do Assaré foi, provavelmente, o responsável pela criação e divulgação da imagem do cearense/nordestino através de sua produção literária. Sylvie Debs (2009) vê na produção de Patativa a voz do Nordeste e Patativa como um porta-voz do povo nordestino. Ou seja, enunciando do lugar do homem do sertão, cria a imagem desse sujeito.

Segundo Patativa (2006) o seu saber brota da terra, ou seja, a partir de uma visão dicotômica do mundo tanto do plano espacial (sertão/cidade) quanto do plano temporal (passado/presente). Ele enuncia dando a noção dos dois espaços e tempos e das relações de poder impostas ao sertão, mas, de certa forma, rejeitadas através da voz do poeta sertanejo.

A tentativa de unir *O sertanejo*, uma obra de Alencar a *Cordéis e outros poemas*, de Patativa, nesse trabalho, deve-se ao fato de acreditamos que esses dois autores, cada um a sua maneira, contribuíram de forma decisiva para a construção das imagens do cearense/ nordestino através da literatura. Assim propusemos a análise do ethos discursivo do homem do sertão cearense nas literaturas erudita e popular, procurando verificar de que forma a cenografia do sertão cearense enquanto espaço geográfico, econômico, político e católico interpela o sertanejo e determina as formas de movimentar-se nesse espaço.

Esta pesquisa está organizada em quatro capítulos. Nos três primeiros capítulos, tratamos dos aspectos teóricos que norteiam esse trabalho, no quarto apresentamos a análise do corpus e os resultados.

A discussão teórica apresentada no primeiro capítulo procura balizar alguns pontos elencados pela crítica literária desde a antiguidade a algumas teorias do século XX. Segundo esse percurso teórico, verificamos que uma das preocupações com o fenômeno literário centrou-se em obras canônicas, enfocando a estrutura e autores, deixando de lado aspectos como as condições de recepção e produção dessas obras e o leitor. Além de não haver espaço para as literaturas tidas como populares.

No segundo capítulo, procuramos abordar o texto literário, na perspectiva da Análise do Discurso Francesa (AD), seguindo a proposta de Dominique Maingueneau (2001, 2006, 2008) a qual procura enfocar a necessidade de uma teoria para análise do texto literário que o enfoque na perspectiva das condições de produção e recepção desse discurso. Nessa perspectiva, o teórico acima citado procura mostrar que o discurso supõe uma organização transfrástica, é uma forma de ação, é interativo, orientado, contextualizado, assumido por um sujeito, regido por normas e considerado no âmbito do interdiscurso. Nesse capítulo, abordamos também as cenas da enunciação e o tratamento dado ao ethos discursivo os quais serão utilizados para a análise do corpus.

No terceiro capítulo, apresentamos os autores: José de Alencar e Patativa do Assaré, as condições de produção, circulação e recepção das obras *O sertanejo* e *Cordéis e outros poemas*. A primeira delas surge em meio ao projeto de constituição da identidade brasileira do qual fez parte José de Alencar e sua vasta produção literária. Essa obra circulou no século XIX, em forma de folhetim. Ela foi consumida por um público privilegiado economicamente que se reunia para ouvir a leitura e desfrutar dos feitos heróicos, construídos discursivamente, tendo como imagem do cearense o vaqueiro Arnaldo.

Os cordéis que compõem *Cordéis e outros poemas* surgem, separadamente, tendo como condição de produção o sertão cearense, castigado pela seca e a omissão do poder público, fazendo emergir como imagem da cearensidade o retirante que canta seus dramas como forma de existir na tentativa de ser ouvido. Esses cordéis são cantados nas feiras, nas rádios, posteriormente, alguns são musicados o que amplia o espaço de circulação e recepção deles. Assim, a cearensidade é marcada discursivamente, através de uma prática que tem nos aspectos geográficos o delimitador de suas imagens: no sertão da criação de

gado, desponta o vaqueiro; no da seca, o retirante/roceiro ambos submetidos a uma situação que vai da resistência a resignação, embalados pela religiosidade.

No quarto capítulo, apresentamos a natureza dessa pesquisa, os aspectos metodológicos e a análise do corpus. A análise está dividida em três partes: os *ethé* da religiosidade, da resignação e resistência, em *O sertanejo*; as cenografias e *ethé* em cordéis e outros poemas e uma análise comparada das obras. Os resultados dessa pesquisa apontam a predominância do *ethos* da religiosidade sobre os demais.

CAPÍTULO 1

CONCEPÇÕES TEÓRICAS ACERCA DO FENÔMENO LITERÁRIO À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA

[...] Ora nesse catar feijão entra um risco o de que entre os grãos pesados entre um grão qualquer, pedra ou indigesto, um grão imastigável, de quebrar dente. Certo não, quanto ao catar palavras: a pedra dá a frase seu grão mais vivo obstrui a leitura fluviente, flutual, açula a atenção, isca-a como o risco.

João Cabral de Melo Neto

Os estudos acerca da obra literária causaram e causam ainda muitos questionamentos, pois se trata de um terreno bastante instável, mas instigante. Esse terreno vem causando inquietações desde a antiguidade e, na atualidade, não é diferente, pois continuamos a buscar formas de análise que deem conta de aspectos que envolvem o texto, a história, o contexto de produção, o autor, o processo de criação e mais recentemente as questões discursivas.

Diante disso, procuramos abordar a análise da obra literária¹ em uma perspectiva que enfoca os principais percursos teóricos de análise partindo desde a antiguidade até chegar a atual Análise do Discurso Francesa (AD). Acreditamos ser importante traçar esse olhar teórico para indicarmos as limitações dessas perspectivas e, assim, abrirmos caminho para que possamos olhar nossos objetos de pesquisa, a saber: *O sertanejo*, de José de Alencar e *Cordéis e outros poemas*, de Patativa do Assaré. Nesse sentido, a AD será de fundamental importância, pois abrirá espaço para estabelecermos uma relação entre as condições de produção, recepção e circulação; o autor; a obra; o discurso e o leitor. Além disso, a AD possibilitará a análise de produções “populares”², desprestigiadas em perspectivas de análise anteriores a AD.

¹ Nesse trabalho, utilizamos os termos obra literária e texto literário para tratar das concepções anteriores a discussão da AD. Porém, durante a discussão da AD, passamos a utilizar a expressão discurso literário, tendo em vista que a preocupação da AD é com o discurso.

² Embora a oralidade preceda à escrita, o que foi valorizado como materiais para a literatura foram às produções que representavam os cânones, ou uma pequena parcela da população, a que tinha acesso ao código escrito, deixando de lado o registro e a valorização das literaturas dita “populares”. Trataremos disso mais adiante.

1.1. Abordagens para a análise do texto literário

Cada processo de pensamento dos aspectos literários procurou enfocar uma percepção a partir das concepções de arte e as perspectivas históricas em que ela estava inserida. De acordo com Gonçalves e Bellodi (2005), a discussão em torno da natureza do literário começa na Grécia, e isto se justifica na medida em que foi lá que surgiram as primeiras obras-primas as quais ainda hoje tem forte influência no mundo ocidental.

Outro aspecto salientado pelas autoras é que, entre essas obras-primas estão, as maiores que o homem já conheceu. A partir disso, elas levantam o questionamento de que a Literatura não apresenta progresso tal qual é conhecido na ciência e tecnologia, pois essas obras já apresentaram um caráter grandioso. Isso leva a crer que, assim como não há um progresso, grosso modo, também não há obsolescência. Ou seja, a cada novo leitor ou nova leitura da obra são descobertas informações que já estavam lá, mas que se tornaram inacessíveis à lente de algumas leituras.

Para dar suporte teórico a essa discussão, utilizamos teóricos que enfocam os aspectos literários voltados para a história da Literatura e teóricos que abrem uma discussão para que possamos pensar o fazer literário como um processo dialógico no qual a obra literária não surge “pronta”. Dentre esses teóricos destacamos: Magali Trindade Gonçalves, Zeca C. Bellodi, Alfredo Bosi, Rogel Samuel, Antonio Cândido e René Wellek. Todos voltados para uma crítica centrada na obra, tendo como base autor, obra e período de produção (escola literária). Dominique Maingueneau, Mikhail Bakhtin Pierre Bourdieu e Durval Albuquerque apresentam-nos uma perspectiva teórica na qual são discutidos aspectos voltados para a inserção da produção literária em um campo em que há uma interação entre o autor, a obra, as condições de produção e recepção da obra literária.

1.1.1. Platão e Aristóteles: moral x imitação

Dentre as primeiras discussões teórico-filosóficas, vamos encontrar as levantadas por Platão e Aristóteles. Platão parte do princípio de que as coisas que

temos aqui partem do mundo das ideias. Encontramos em Platão a discussão que evidencia que as coisas são fruto de uma idéia ou de uma concepção que fazemos do que venham a ser estas coisas, e não propriamente as coisas em si.

Na esteira dessa discussão, há uma tendência em aproximar a expressão literária da moral. Isso porque ela deveria ser utilizada com função de ensinar. Conforme Gonçalves e Bellodi (2005, p. 39):

Em resumo, a objeção platônica à poesia parte de um aspecto epistemológico, a partir de uma teoria específica do conhecimento. [...]. A outra objeção platônica refere-se ao fato de a imitação poética não se preocupar, sempre e especificamente, em melhorar os homens, fornecendo-lhes uma via de conhecimento e exemplo edificantes, que pudessem levar ao aprimoramento moral. O artista ignora a natureza e a utilização das coisas. Por outro lado, a imitação artística usa o lado “inferior” das faculdades humanas, e quando ela se dirige ao público é essa parte inferior que ela procura estimular. Basicamente a poesia é produto de um conhecimento falho, emprega as faculdades inferiores da alma humana e estimula exatamente o que há de mais “desprezível” no espírito público.

Aristóteles amplia a visão acerca da literatura, partindo da ideia de imitação. Ou seja, ele parte da preocupação descritiva, buscando mostrar o que a obra é, e não o que poderia ser. Isto é, ao especificar a imitação artística, Aristóteles deixa antever que não se trata de uma cópia ou, no caso da imitação poética, de transcrição fiel dos acontecimentos, pois, segundo ele, a transcrição fiel caberia ao historiador e não ao poeta. De acordo com Gonçalves e Bellodi (2005, p.45), essa questão faz com que a obra de arte transcenda a realidade:

A relação com a realidade, como se pode depreender, não é mera cópia. Sendo ela de caráter universal e filosófica, deduz-se que ela implica um processo de transcendência da realidade. Com Aristóteles coloca-se claramente o papel do poeta em termos de não mero copista, mas de criador de uma entidade autônoma, que é a obra, uma entidade que tem unidade e qualidade formais próprias e que gera o seu próprio mundo. A arte aparece, assim, como uma forma específica de exploração da realidade e, portanto, em última análise, como uma forma de conhecimento de eficácia, já que proporciona uma visão da condição humana que não poderia ser expressa por outras manifestações do saber. Isto tudo acontece porque a Literatura, ao contrário da História, que relata o ocorrido, volta-se “para o que poderia ter ocorrido”, propiciando assim uma exploração específica e profunda da realidade, já que transcende o seu aspecto factual e, no plano das virtualidades, amplia os limites da experiência humana. Mas se ao poeta não cabe descrever o fato real da História, cabe-lhe, entretanto, a obrigação da verossimilhança. Isto é expresso na fórmula aristotélica segundo a qual é preferível o impossível crível ao possível que não convence.

Em relação às objeções de Platão, Aristóteles questiona, pelo menos para a tragédia, o fato de que, determinadas situações que podem levar o homem a situações de extremos paradoxos, seriam uma forma de provocar a catarse. Isso seria benéfico ao público, tendo em vista que o levariam a libertar-se de situações as quais estavam encobertas em seu próprio ser, ou seja, sentimentos de ódio, rancor, violência, paixões avassaladoras, apesar de não expressos, fariam parte das experiências íntimas do público.

Desse modo, a exposição a uma situação que aproximasse o público de seus próprios fantasmas poderia servir-lhe, não para dar-lhe uma moral, mas como antídoto para fazê-lo colocar-se em uma situação parecida e refletir sobre ações e condutas diante de fatos reais e superá-los.

As autoras salientam que muitos dos conceitos modernos sobre a arte, sobretudo a literária, já estavam presentes em Aristóteles. É importante notar que a preocupação com a arte literária apresentou-se, nesse período, centrada em dois modos de imitação: direta (teatro) e indireta (epopéia). Vale destacar um aspecto importante quanto ao objeto da imitação relacionado à questão do gênero: tragédias e epopéias imitariam homens mais elevados, enquanto a comédia, homens de estatura menos elevada que o comum. De acordo com as autoras, essa distinção não teria função moralizante, o que afastaria a imitação poética de princípios morais, restaurando a dignidade da literatura e sua relativa autonomia.

Ainda de acordo com Gonçalves e Bellodi (2005, p. 45), algumas críticas feitas à perspectiva da obra de arte como imitação seriam falhas, tendo em vista que no século XX, os aspectos teóricos presentes para análise da obra à luz do estruturalismo teriam seu ponto de partida nos princípios aristotélicos de literatura:

Um dos elementos que Aristóteles coloca constantemente como fundamental na obra literária é a unidade, entendida esta como um princípio integrador que confere a ela um caráter orgânico. A preocupação de Aristóteles com a unidade reflete sempre a idéia de que a obra deve ser um todo integrado, o que vale dizer uma estrutura. Falando-se, por exemplo, das obras homéricas, ele enfatiza a importância da unidade, concluindo que uma narrativa poética deve ser um todo completo, e nela todos os incidentes devem estar de tal forma conectados que qualquer modificação ou retirada de um deles destrua o todo. A insistência com que o filósofo coloca o problema de integridade da obra, através de uma unidade interna rigidamente observada, implica sua visão como estrutura, isto é, como um todo relacional.

O que percebemos, a partir dessa discussão, é que, embora os dois teóricos tenham visões diferentes acerca da análise, ambos tratam a obra literária como um todo fechado em si. Ou seja, segundo esse percurso, as obras de uma época estariam fadadas àquela época, não permitindo novas leituras. Contrariando essa perspectiva, nos séculos XX e XXI, surgem adaptações de obras antigas, sem com isso, destruir o todo, mas torná-lo acessível a outro público.

1.1.2. Horácio e Longino: a relação entre o útil, o agradável e o sublime

Em Horácio, vamos encontrar uma preocupação com a obra de arte centrada na perspectiva do “útil e agradável”. Ele parte do princípio de que a literatura deveria provocar efeitos benéficos no leitor. Se pensarmos “nesse benefício” em termos do que agrada ao leitor, teríamos que admitir que uma obra a qual suscitasse ódio, rancor e sentimentos ruins não seria uma obra de arte. Mas levando-se em consideração as objeções de Platão, percebemos uma estreita relação entre às concepções dos dois filósofos, talvez o que Horácio propusesse como útil e agradável fosse uma ligação com um tom moralizante da obra.

Desse modo, se fizéssemos uma ligação entre Platão e Horácio, perceberíamos um aspecto importante na perspectiva horaciana: a preocupação com a criação, o fazer da obra, a busca pela expressão correta e precisa. Isso implica uma concepção de arte como um trabalho criterioso e cuidadoso, em que o poeta é visto, não como alguém que tem “dons especiais”, mas alguém que conhece certas regras, “pesquisa” para compor sua obra, inclusive, após a composição, ele aconselha guardá-la, para só depois fazer uma leitura e decidir o que vale naquela obra. De acordo com Gonçalves e Bellodi (2005, p. 54):

Quando Horácio deixa claro que, para haver criação, são necessários “talento e arte”, confirma-se sua relação, em parte, pelo menos, com posições modernas. Falar do talento significa admitir que o poeta seja um ser com aptidões especiais e que, por assim dizer, nasce o poeta. Falar em arte significa reconhecer que a obra é resultado de um trabalho engenhoso, de um “fazer” específico.

Partindo dessa perspectiva, já percebemos o aspecto dialógico na composição da obra literária, tendo em vista que ela seria um resultado da técnica,

associado a uma concepção de mundo, advinda do processo de interação homem/mundo.

Já a concepção do sublime de Longino sobre a literatura lança mão de dois aspectos importantes: a natureza e a arte. Natureza entendida como dom natural do artista, entretanto, ele aponta que só a questão natural não seria suficiente, mas seria necessário ao poeta procurar o domínio da técnica que o fizesse produzir algo sublime.

O reconhecimento do sublime seria a capacidade de um homem versado em Literatura uma vez exposto a um texto e após lê-lo várias vezes conseguir sentir forte lembrança daquela leitura e/ou provocar infinitas reflexões sobre o que foi lido em tamanha intensidade ao ponto de não conseguir apagar da memória essas experiências.

Essa perspectiva fecha o texto literário a um público restrito, pois, mesmo não sendo versado em Literatura, o leitor pode tecer reflexões acerca do mundo presente na obra. Essa visão, de certa forma, contraria a perspectiva da ideia de Platão e da imitação de Aristóteles, tendo em vista que ela restringe o texto ao leitor específico.

Embora Horácio já proponha uma análise da obra literária que leve em consideração a preocupação com a criação da obra, ainda a limita a questão da utilidade e agradabilidade. Ou seja, a obra que desagradasse ao leitor, não seria obra. A limitação da perspectiva de Longino está na delimitação do público que deveria ser versado em literatura. Assim, a literatura estaria limitada ao gosto pessoal, não a uma técnica que explorasse esse ou aquele aspecto da obra.

1.1.3. Estética medieval: os paradoxos estético-literários

A Idade Média foi um período marcado por inúmeras controvérsias no que tange às artes, isso porque o que marca o pensamento é a doutrina teológica, segundo a qual homem e natureza são igualmente criações do divino, e que a obra de arte, também como criação do divino, deve ser reveladora da divindade e encarada como uma imagem. Gonçalves e Bellodi (2005, p. 65) a respeito dessa concepção asseveram que:

O valor simbólico da obra de arte não se confundia com seu aspecto, por dizer mimético, isto é, não pode representar a realidade, mas pela sua própria organização interna. Haveria na obra uma qualidade de harmonia, perfeitamente possível de avaliação, e nela se retrataria fielmente a beleza do universo.

Nessa perspectiva há uma retomada à concepção de Platão, pois as obras literárias mais aceitas eram “de elevação moral”, como por exemplo a vida dos santos ou com projeções cuja tônica fosse à presença do “divino”. Os aspectos a serem observados e analisados em uma obra seriam os temáticos. Isso levou a um declínio na produção das artes de um modo geral.

Mas decorre disso a perspectiva de pontos paradoxais, pois, ao passo que a preocupação central era o “divino”, surgem elementos valorizados nas obras que ainda não haviam sido percebidos do ponto de vista “existencial”, pois algumas obras trazem a figura feminina para seu bojo. Esse foi um passo importante, pois permitiu a presença feminina em obras de extremo lirismo, embora a figura feminina aparecesse desprovida de sensualidade e determinações que demonstrasse sua forma de ser e agir, mas já se apresentava como tema tratado nessas produções.

Outro aspecto paradoxal, apontado por Gonçalves e Bellodi (2005), é que nesse período, há duas valiosas realizações: *A Divina Comédia*, de Dante, e a composição de sonetos líricos de Petrarca. Dante coloca em evidência três mundos presentes na obra: inferno, purgatório e paraíso. O que é fundamental nessa obra, segunda a crítica, não é só a narrativa, mas a qualidade de recursos que ele empreendeu para a composição dela. A partir dessa qualidade técnica, a obra literária foi utilizada para estabelecer um padrão de língua italiana.

Diante disso, percebemos que, ao passo que esse período tenta impor sua visão teológica como fator preponderante nas artes de um modo geral, procurando moralizar através das palavras e das pinturas, também abre espaço para inovações temáticas e suplanta perspectivas de arte centrada na forma. Poderíamos dizer até mesmo que essa perspectiva era centrada no conteúdo.

Decameron e os *Contos da Centuária* são as obras que vão evidenciar mais significativamente essa contradição, tendo em vista que, além da qualidade narrativa, trazem um aspecto curioso para a época: um misto de prazer sensual e sátira. Diante disso, percebemos que esse período, em termos artísticos, foi extremamente rico e paradoxal, talvez venha disso a não compreensão do que foi propriamente a Idade Média, em termos de arte.

Até aqui, temos visto que a produção literária estava presa a representar mais uma preocupação com a forma do que com a expressão. Isso se justifica na medida em que foram essas produções que se tornaram base para estruturar algumas línguas. Também vem disso, possivelmente, a justificativa de as literaturas orais não serem tratadas como produção relevante dessa época, embora em termos de quantidade já houvesse em abundância.

1.1.4. Neoclassicismo: ecos da estética romântica

A mudança de mentalidade, os avanços marítimos e a circulação de textos fora da mão dos copistas vão ser a grande tônica desse período. Dante, Petrarca e Boccaccio, de certa forma, abrem espaço para que a produção literária ganhe “asas”. Mas é a busca pelo acesso à literatura grego-romana que faz com que os neoclássicos defendam a ideia da Literatura como imitação da natureza. Conforme asseveram Gonçalves e Bellodi (2005, p. 71):

A teoria neoclássica defendeu muito a ideia de Literatura como “imitação da natureza”, incluindo a humana. Era sempre permitido e aconselhável, que o autor pintasse a natureza um pouco melhor do que a realidade. Se pensarmos na natureza humana, especificamente, lembramos que para Aristóteles o herói trágico era um indivíduo superior à média dos homens enquanto a figura cômica seria inferior. Isto significa que a tendência vinha já da Antiguidade. A natureza física do mundo também era geralmente idealizada e na sua imagem ia, não a mera imitação, mas a concepção íntima do artista.

Pensar a literatura sobre o prisma dos elementos naturais tanto humanos quanto físicos é antecipar, de certa forma, as características da estética romântica, tendo em vista que esses são dois elementos caros a essa estética: homem e natureza. Esses elementos são postos em uma “disputa”, pois um interfere diretamente nas ações do outro.

Embora a estética neoclássica apresente-se com uma preocupação com a objetividade, encontram-se elementos que nos auxiliam a perceber uma pseudo-objetividade. Ou seja, ao tratar a matéria humana e a natureza, ela, de forma indireta, trata das emoções e fantasias humanas, pois o recorte que é feito para que a obra seja “uma imitação da natureza”, não deixa de passar pela subjetividade do olhar de quem faz esse recorte.

Quando Bocage coloca-nos os versos: “Razão, de que me serve teu socorro?/ manda-me amar, eu ardo, eu amo; dize-me que sossegue, eu penso, eu amo” ou “Ah! Não me roubou a negra sorte: Inda tenho esse abrigo, inda resta o pranto, a queixa, a solidão e a morte.” Ele traz a síntese do que mais tarde se poderia encontrar na estética romântica: o amor levado ao extremo, a solidão e a morte como elementos usados pelo poeta para se “refugiar” da/na vida.

Acreditamos que o elemento objetivo que os neoclássicos, realmente, busquem seja a questão da forma, tendo em vista que durante esse período, encontramos a presença de sonetos e obras com estruturas bem definidas, porém em relação ao conteúdo, percebemos claramente uma abertura para a estética romântica. Ou seja, no seio dessa concepção, surge a semente do Romantismo literário que, segundo a crítica, seria o transbordar das emoções através da poesia. Segundo Wordsworth (apud GONÇALVES E BELLODI, 2005, p. 81):

[...] a poesia é o transbordar espontâneo de sentimentos poderosos: nasce da emoção recordada e tranqüila; a emoção é contemplada até que, por uma espécie de reação, a tranqüilidade gradualmente desaparece, e uma emoção, aparentada com aquela que foi anteriormente o objeto de contemplação, é gradualmente produzida, e passa realmente a existir na mente [...].

O que marca a passagem de uma “estética” a outra, além de questões como contexto histórico e ideologia, vai ser a liberdade formal. Ou seja, os românticos abandonam as formas líricas como o soneto e passam a produzir, negando qualquer regra, baseando-se na capacidade que as palavras e arranjos tinham de estabelecer a emoção e elevar a fantasia do leitor.

Segundo a crítica de Gonçalves e Bellodi, o caráter inovador do Romantismo seria essa capacidade de revolucionar tanto na forma quanto no conteúdo. Ou seja, na forma, a busca pelo verso livre, tratando de temas que aproximavam o homem de si e da natureza; o romance enfoca temas, na Europa, voltados para a Idade Média; no Brasil, voltado para a paisagem local: o indianismo, o sertanismo e o lado urbano, introduzindo o indivíduo como elemento central das discussões:

Se fosse possível resumir-se o movimento romântico num conceito simples, poder-se-ia dizer que ele representou, por um lado, uma revolta do indivíduo e da subjetividade contra a sociedade e o mundo objetivo, uma revolta

ainda contra os ideais que haviam norteado o Neoclassicismo. Por outro lado, o movimento romântico foi uma reação contra o espírito estritamente lógico resultante dos progressos científicos, principalmente na física, no século XVII, XVIII e XIX. Os românticos perceberam e enfatizaram o fato de que a realidade da vida humana inclui aspectos que não podem ser completamente explicitados por uma teoria puramente mecanicista, e que o universo não se reduz a uma máquina precisa, mas inclui elementos ainda misteriosos. (GONÇALVES e BELLODI, 2005, p. 93)

A preocupação dos românticos com o indivíduo traduz a inquietação humana diante de si e do universo que o cerca. Portanto, falar das emoções, que não eram sequer admitidas pelos sujeitos, traz aos textos os conflitos íntimos desses sujeitos. Além dessa possibilidade e embasado pelos ideais de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade,” da Revolução Francesa, os povos recém-libertos de suas metrópoles veem nesse período a possibilidade de expressarem-se como nação livre.

Desse modo, o Brasil, um país criado a partir da visão do colonizador, como um ambiente da diferença e não aceitação das manifestações culturais passa a construir, “após a Independência”, uma imagem que procura, nos elementos naturais e culturais, a própria identidade.

No século XIX, ganhou força a campanha de o Brasil ter uma identidade própria. Os escritores tentam, através da literatura, dar força à campanha, utiliza-se da diversidade ambiental e cultural como forma de distinguir o Brasil da Europa. Para isso, buscam, através dos escritos, criar uma imagem do Brasil, mesmo que seja mitificada.

Essa imagem é marcada por uma forte valorização da natureza e do índio como o herói de nosso país. Mesmo nesse processo, percebemos a influência da cultura estrangeira, pois há uma forte valorização do catolicismo, religião imposta pelo colonizador, bem como a criação de personagens indígenas totalmente descaracterizados, tais como: Peri e Iracema, de José de Alencar³. Além deles, esse autor, construiu o sertanejo, na figura do caboclo Arnaldo, um vaqueiro que vive no sertão do Ceará, desbravando o sertão⁴. Também há personagens brancos “europeizados”, que se serviam dos elementos formadores de nossa cultura para

³ Esse escritor, embora tenha produzido uma obra com algumas características próximas das características européias, a nosso ver, deixou “um mapa” que sinaliza os Brasis que formam o Brasil. Trataremos disso mais adiante.

⁴ Vale ressaltar que o sertão tratado em O sertanejo é um sertão pouco povoado, servindo de espaço a criação de gado onde o vaqueiro figura como representante central dessa região. Há uma simbiose entre homem e sertão.

fazer “o serviço sujo”, ou seja, o indígena e o caboclo são apenas figurantes aculturados sem vez e voz, a serviço do senhor branco.

Essa literatura naturaliza a imagem do brasileiro como branco, homem e senhor de outros. Ou seja, uma imagem que sedimenta o poder do mais forte, em relação à raça e ao dinheiro, sobre o mais fraco.

Conforme Alegre (2009), esse movimento foi responsável por uma construção de um imaginário, calcado nas experiências reais, fornecendo-nos um universo simbólico o qual será de extrema utilidade para se pensar as nações e suas identidades.

O romantismo construiu noções tão eficazes que delas não conseguimos nos livrar. Sabemos que as produções do imaginário não são meras distorções do real nem falsidades ou fantasias, inofensivas ou inconseqüentes. As imagens forjadas pela criação artística fazem parte dos sistemas culturais. Elas fornecem um mapeamento do mundo, uma orientação para a ação e são, nesse sentido, poderosas e eficazes. O universo simbólico está colado à experiência vivida, deita raízes e deixa marcas no comportamento social e atitudes individuais. (ALEGRE, 2009, p. 312)

Esse período marca de forma definitiva a tomada de consciência de que é necessário pensar-se o Brasil enquanto nação. Para isso nossos escritores vão lançar mão de nossa realidade, para traçar as linhas dessa identidade de Ser nacional. De acordo com Ortiz:

O movimento romântico tentou construir um modelo de Ser nacional; no entanto faltaram-lhe condições sociais que lhe possibilitassem discutir de forma mais abrangente a problemática proposta. Por exemplo, o **Guarani**, que é um romance que tenta desvendar os fundamentos da brasilidade, é um livro restritivo. Ao se ocupar da fusão do índio (idealizada) com o branco, ele deixa de lado o negro, naquele momento identificado somente enquanto força de trabalho, mas até então destituída de qualquer realidade de cidadania. Por outro lado, o modelo que se utiliza para pensar a sociedade brasileira é a Idade Média. (ORTIZ, 1994, p. 37)

De certa forma, esse empreendimento, aparentemente, não logrou grandes êxitos, porque, ao tentar construir “um modelo de brasileiro”, nosso escritor voltou-se para o índio e a sua fusão com o branco, deixando de lado o negro e as suas contribuições para a formação desse povo. O nosso principal “desbravador”, José de Alencar, propõe uma visão idealizada do que seria o índio, apresentando personagens indígenas como um ser com forças extraordinárias, capaz de qualquer

sacrifício para servir ao branco. Em *O sertanejo*, vale-se do sertanejo, também herói, capaz de mover céus e terra para defender seu senhor. Desse modo, vemos ainda uma submissão do índio e do caboclo ao colonizador, servindo-lhe de instrumento para as vontades deste.

De acordo com Barbosa (2000), em busca desse “Ser brasileiro”, Alencar empreende duas tentativas que objetivavam criar a cearensidade: *Iracema* e *O sertanejo*. A primeira torna-se mito fundador do povo cearense. Isso porque há o encontro do português Martim com a índia Iracema. Desse encontro carnal nasce Moacir (filho da dor). Com uma estrutura aventureira e fantasiosa, esse romance evidencia o encontro das duas raças como processo fundador e faz surgir à imagem do caboclo como identidade⁵ dos cearenses.

Ainda na busca de construção da cearensidade, Alencar apresentou-nos Arnaldo, vaqueiro do sertão, forte, que à imagem do indígena vive no mato, comunica-se com os animais e é protegido por eles, conhece a fauna e a flora como a palma da mão. É desse conhecimento que vem sua força e poder de luta em um sertão inóspito. No entanto, mostra-se submisso ao Capitão Campelo, dono da fazenda Oiticica. Apaixonado pela filha do senhor faz as vontades dela, mas não se sente capaz de pedi-la como esposa para si, limita-se a cuidar da defesa da família.

Seguindo a linha do mito fundador, Alencar apresenta-nos apenas dois elementos das três raças que compõem a nação brasileira, deixando de lado o negro e os costumes deste. Além disso, esse mito fundador, embora surja para mostrar o “Ser brasileiro”, funda-se em mostrar o nativo como submisso e manipulado pelo europeu. Desse modo, a imagem de “Ser brasileiro” criada por Alencar repousa ainda em “berço esplêndido” europeu.

Conforme Alegre (2009), essa construção apresenta-se estereotipada, porque representa cristalizações mentais sobre o homem. Nisso reside às imagens criadas e sedimentadas ao longo do nosso processo de criação e apropriação de uma identidade.

No entanto, os estereótipos resistem. Na medida em que representam cristalizações mentais que o homem constrói para si mesmo, meios-tons, nuances, modos evasivos e fugidios pelos quais a cultura se manifesta e alteridade é definida e mantida. Reverter estereótipos não é tarefa fácil. Eles

⁵ Embora tenhamos, em alguns momentos, tratado da criação do brasileiro com o termo identidade, no *corpus* de nossa pesquisa, enfocamos a noção de *ethos*, pois ela nos parece mais adequada para tratarmos da imagem do sertanejo.

estão nas relações do cotidiano, permeiam o comportamento, organizam a experiência. Os estereótipos não devem ser mimetizados. São como sintomas, que uma vez identificados permitem enfrentar melhor os males que nos afligem. Convenhamos, já passou da hora de exorcizá-los. Afinal tudo passa sobre a terra. (ALEGRE, 2009, p. 312)

A constituição desses estereótipos de “ser brasileiro”, remete-nos para o que Hall (2009, p. 109) aponta sobre a composição de identidades dentro do discurso:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais especificados, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de “uma identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna.

Partindo dessas discussões, parece ser possível afirmarmos que a gestação de um “Ser brasileiro”, composta pelo discurso romântico, dá-se em um processo múltiplo de exclusão. Ou seja, exploram o negro e tentam excluir o europeu a partir do encontro com o índio. Além disso, a gestação do mito fundador é atravessada por um discurso de exclusão que não permite conjunção carnal entre Peri e Ceci, em *O Guarani*, mas o coloca a serviço do europeu, tornando-o submisso as relações com o colonizador.

Já em *Iracema*, a conjunção carnal entre Iracema e Martim e o nascimento de Moacir, poderia sinalizar uma relação de “igualdade”, mas isso não se concretiza, pois Iracema morre. Finalmente, ao apresentar o caboclo Arnaldo, em *O sertanejo*, há o remate desse discurso que exclui o outro. Isso porque, embora ele seja a força e a confiança de Campelo, no final recebe como título o sobrenome Campelo. Assim se configura a permissão da existência do Ser caboclo no sertão.

Assim a composição do discurso dos “mitos fundadores” na formação da identidade de “Ser brasileira”, é crivada por um discurso que exclui aquilo que seria a inclusão. Ou seja, ao afirmar tanta coragem, valentia, selvageria, o discurso alencarino ancora-se em uma perspectiva em que esses seres precisariam da autorização do europeu, este último visto como ser superior, para “ser brasileiro”.

Desse modo, vemos que essa identidade, forjada no processo de exclusão, é crivada por estereótipos⁶, criados discursivamente.

Acreditamos que a perspectiva neoclássica, tenha reivindicado o estatuto de objetividade para a obra literária, mas que isso tenha sido parcial, uma vez que vimos nesse processo, alguns elementos que já são o prenúncio da estética romântica. A limitação dessas perspectivas, possivelmente, está em procurar fechar o texto à perspectiva da forma, como ocorreu no Neoclassicismo, ou a um gênio criador, como no Romantismo.

1.1.5. Realismo, Naturalismo e Parnasianismo: períodos marcados pela interferência das ciências.

A segunda metade do século XIX foi marcada pelo desenvolvimento da ciência, de novas posturas filosóficas e de concepções estéticas. Nesse contexto, surgem preocupações estéticas que buscam reproduzir o campo da ciência na arte. Uma preocupação constante foi trocar o individualismo e o subjetivismo do homem do Romantismo, por um homem constituído pelo meio em que está inserido, sem sentimentos, movido por interesses. Dentro dessa visão, o homem é um objeto dentro de um universo mecanicamente controlado, e seu comportamento passa a ser encarado como produto da hereditariedade, do meio ambiente e de seu momento histórico. (GONÇALVES e BELLODI, 2005).

De acordo com Bosi (2006), esse período, marcado pelo “apagamento” do herói mítico do Romantismo, abre espaço para a atitude de aceitação da realidade exterior⁷ tal qual ela se apresentava aos sentidos desdobrava-se, na cultura da época, em planos complementares:

a) no nível ideológico, isto é, na esfera de explicação do real, a certeza subjacente de um fado irreversível cristaliza-se no *determinismo* (da raça, do meio e do temperamento...);

⁶ Esse termo foi investigado por várias disciplinas. Nesse trabalho, o utilizaremos na perspectiva proposta por Amossy (1991) para a AD, segundo a qual ele seria uma representação coletiva cristalizada, isto é, uma construção de leitura, uma vez que ele emerge somente no momento em que um alocutário recupera, no discurso, elementos espalhados e freqüentemente lacunares, para reconstruí-los em função de um modelo cultural preestabelecido. (AMOSSY, 1991, p.21 apud CHARAUDEAU E MAINGUENEAU, 2006, p.215)

⁷ O distanciamento do fulcro subjetivo que já se afirmava na frase de Théophile Gautier: “sou um homem para quem o mundo exterior existe” (BOSI, 2006, p. 167)

b) no nível estético, em que o próprio ato de escrever é o reconhecimento implícito de uma faixa de liberdade, restando ao escritor a religião da forma, da arte pela arte, que daria afinal um sentido e um valor à sua existência cercada por todos os lados. O supremo cuidado estilístico, a vontade de criar um objeto novo, imperceptível, imune às pressões e aos atritos que desfazem o tecido da história humana, origina-se e nutrem-se do mesmo fundo radicalmente pessimista que subjaz à ideologia determinista [...] (BOSI, 2006, p. 168)

Esse homem mecanizado, sem sentimentos anda pela sociedade, descortinando as relações sociais, os interesses que mantêm o vínculo entre si e os demais, mostrando-se como um ser frio, movido pelas relações meio desumanizadas, apresentando uma descrença em si e no outro:

O realismo notabilizou-se pela postura genética no campo da Teoria e da Crítica, isto é, pela tendência a explicar a obra como produto de um tipo humano, de uma sociedade e de uma situação histórica. Numa outra direção, o Realismo enfatiza, no estudo da obra, todas as suas relações com o criador e com a sociedade da época, a qual estará presente no texto, mesmo de forma sutil e, às vezes, de forma estridente. (GONÇALVES e BELLODI, 2005, p. 96)

A estética realista parte de uma realidade crua onde as relações entre “criador” e “criatura”, partem da concepção que o primeiro tem de si e da sociedade. Ou seja, a segunda seria uma terceira versão sem direito de escolher quem seria, mas apenas obedecendo às leis do criador como brinquedo na mão dele.

Estreitando o horizonte das personagens e da interação nos limites de uma *factualidade* que a ciência reduz às suas categorias, o romancista acaba recorrendo com alta frequência ao tipo e à situação típica: ambos, enquanto síntese do normal e do intangível presta-se docilmente a compor o romance que se deseja imune a tentações da fantasia. E de fato, a configuração do típico foi uma conquista do realismo, um progresso da consciência estética em fase do arbítrio a que o subjetivismo levava o escritor romântico a quem nada impedia de engendrar criaturas exóticas e enredo inverossímeis. (BOSI, 2006, p. 170)

Essa conquista realista torna-se mais extrema, no que tange a concepção naturalista, isto é, esse “brinquedo” torna-se ainda mais manipulável, pois ela o trata como um organismo preestabelecido pelo processo hereditário e do meio, pleno de vícios, deformações patológicas, incapaz de modificar-se, apenas capaz manter as determinações prévias as quais estava preso.

A crítica ao personagem e ao autor romântico de criar “coisas inverossímeis” poderia ser aplicada também a esses, haja vista, a composição de um “organismo” quase em decomposição, sem sentimentos, sem respeito, sem inteligência, vivendo como um animal movido pelas leis dos instintos.

Pensando a questão por esse prisma e sabendo que o personagem realista e naturalista foi criado a partir da observação de seu autor, não seria ele também uma invenção inverossímil? Afinal, pensar o personagem a partir da realidade não é a mesma coisa que o real. O que estaria envolvido durante o processo de observação, não seria a visão do autor crivada por um preconceito e uma formação excludente em que o outro seria o indesejável, sujo, fétido, sem que esses autores levassem em conta as condições históricas, econômicas e culturais em que estavam sendo gestados?

Em relação a esses questionamentos, Bosi (2006) afirma que: O determinismo reflete-se na perspectiva em que se movem os narradores ao trabalhar as suas personagens. A pretensa neutralidade não chega ao ponto de ocultar o fato de que o autor carrega sempre de tons sombrios o destino de suas criaturas, buscando mostrar seres distorcidos ou acachapados pelo *Fatum*.

Tratar a literatura à luz da ciência pode ser incorrer no erro de achar que encontrar uma fórmula para determinado problema seria resolver o todo, mas sabemos que cada caso responde a uma parte do problema e que há vários ângulos para serem analisados. Assim, os escritores caíram na “armadilha da ciência” e procuraram reproduzir em suas obras a faceta dessa armadilha.

No final do século XIX e início do século XX, vamos ter profundas transformações nas artes. Interessa notar que essas transformações não são frutos de uma mudança na forma de fazê-las, mas na perspectiva de fazer uma releitura do passado, “modernizando-o” ou criticando-o. Ou seja, as concepções que passam a nortear esse período vão ser marcadas por paródias, paráfrases de obras dos séculos passados, levantando questionamentos ou apresentando possibilidades de releituras.

Acreditamos que o Realismo pouco tenha mudado na construção das imagens; tinha-se a classe burguesa frequentando os salões, o proletariado a servindo. As correntes científicas e filosóficas contribuíam para que esse grupo justificasse seu poder sobre o outro, principalmente, através do determinismo,

segundo o qual a pobreza, o negro⁸ e as desigualdades sociais eram justificados a partir da condição da raça inferior, bem como do espaço geográfico que contribuía para que um grupo fosse considerado "melhor" que o outro.

Nesse contexto, o Naturalismo leva o menos favorecido às páginas de livros, mas o intuito é justificar amplamente o pensamento determinista. São seres desprovidos de caráter, com uma personalidade animalesca, entregues à força dos instintos, haja vista, no Brasil, a obra *O Cortiço*⁹, de Aluísio de Azevedo, na qual são narradas as situações mais grotescas a que um ser humano pode chegar.

Na literatura brasileira do início do século XX, ganha força o projeto de uma literatura regionalista que põe em evidência seres submetidos às difíceis condições climáticas, abandonados a própria sorte. Diante desse quadro, a literatura regionalista¹⁰, amplia ainda mais esse abismo que separa "o sem cultura" do que tem "cultura"¹¹. Segundo Bourdieu (2007, p.116):

O discurso regionalista é um discurso performativo, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a região assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legitimada, que a ignora. [...] a eficácia do discurso performativo que pretende fazer sobrevir o que ele enuncia no próprio acto de enunciá-lo é proporcional à autoridade daquele que o enuncia: a fórmula "eu autorizo-vos".

Desse modo, percebemos que o discurso regionalista, proferido por escritores das várias regiões do país, exerceu uma forte influência na construção e determinação do que passa a representar tanto a região quanto os seus habitantes no imaginário coletivo.

A autoridade do discurso regionalista reside no fato de que quem o profere é um integrante dessa região, não só integrante, mas pertencente ao grupo

⁸ Esse segmento formador da cultura brasileira, quando é introduzido nas letras, traz consigo uma visão ainda bastante arraigada de preconceito. É tratado como personagem secundário, que reforça um estereótipo de raça inferior.

⁹ O grande personagem dessa obra é o próprio cortiço. Os seres humanos são apenas figurantes determinados por esse meio e pela raça, entregues aos instintos bestiais. A figura do português João Romão representa a esperteza, pois a partir do cortiço e da pedreira, consegue explorar pessoas e enriquecer. Inclusive, no final, ele provoca o suicídio de Bertoleza, negra com a qual viveu muitos anos, valendo-se dela para o trabalho braçal e sexual. Para se manter no poder e ter prestígio social entrega-a aos policiais que a procuram em nome dos antigos donos. Diante disso, ela prefere o suicídio como forma de liberdade.

¹⁰ Vale ressaltar que o empreendimento de uma literatura regionalista começa no Romantismo e se intensifica com o quadro da literatura de 30.

¹¹ As expressões "sem cultura" e "tem cultura" fazem referência respectivamente àquele que não tem estudo e ao que tem estudo.

de dominação. Ou seja, os filhos dos grandes latifundiários que estudaram e voltam as suas regiões, não a olhando mais com o olhar de quem pertence ao grupo, mas do ser superior que detém os poderes do letramento, da política e da economia.

Durval Albuquerque (1999) nos traz um amplo painel do Nordeste como uma construção política, orquestrada a partir das oligarquias nordestinas, prestes a perder o poder. Estas se utilizam da literatura para mostrar a insipidez local e ampliarem ainda mais a dicotomia Norte/Sul, ou seja, é um Nordeste criado no discurso que vai dominar a cena. Em geral, essas obras querem mostrar o Nordeste como a vítima preferencial do desenvolvimento da sociedade capitalista no país. Querem revelar sua verdade social, mostrar o lado avesso de uma realidade adocicada pelos discursos de quem a dominava. Querem expor suas misérias e contradições; colocar a vida dos nordestinos nas mãos de seus leitores, perturbar suas consciências, produzir uma experiência de Nordeste para quem não o conhecia e fazê-los viver a miséria alheia (ALBUQUERQUE, 1999, p. 196).

Um dos argumentos utilizados por Albuquerque é o de que essa literatura¹² expõe a fome e a miséria criaturas beirando ao animalesco, mas não propõe algo que possa ser feito para mudar esse quadro, composto pelas desigualdades sociais das quais eles fazem parte, visto que esses escritores são filhos de grandes proprietários de terra.

Em relação aos discursos “tidos como regionalistas”, Albuquerque (1999, p. 210) afirma que:

O que fica patente é que o discurso desta produção intelectual de esquerda termina por reforçar uma imagem da região que é fundamental não só para tal produção, mas também para a reprodução do poder e da fortuna de uma classe dominante, que vive da miséria, da exploração e de sua indústria.

Podemos perceber que a intenção de criar um Nordeste, pelos próprios nordestinos, reforça a necessidade de criar-se uma imagem que não respeita as variações culturais e climáticas, mas apóia-se nelas para passar a ideia de uma vitimização e de uma redução de si frente ao outro. Ou seja, a tentativa de dividir o

¹² A imagem do sertão apresenta-se, na literatura, marcada por, pelo menos, três perspectivas: a primeira advinda da estética romântica cujo homem do sertão vive em simbiose com o meio; a segunda advinda de uma perspectiva da seca como causa central da oposição sertão/homem, lançando uma imagem de um sertanejo esquelético, faminto, vivendo na condição de retirante; a terceira mais voltada para as condições de que homem e sertão são a mesma coisa. Conforme epígrafe de abertura desse trabalho, ainda percebemos como mais privilegiada a segunda perspectiva.

Brasil entre Norte e Sul não colabora para a criação de uma imagem de uma nação forte, mas contribui para fazer emergirem as diferenças como algo negativo e que deve ser combatido.

Diante do exposto, vale salientar que esse discurso literário, na busca de “denunciar desigualdades”, de certa forma, acaba ampliando essas diferenças e naturaliza os discursos do poder constituído. Dentro desses discursos, encontra-se a imagem do menos favorecido economicamente como um ser submisso, preguiçoso e violento sempre ocupando o lugar de vítima, sem empreender luta alguma para mudar essa realidade, ou seja, esses discursos utilizam-se do poder simbólico que detém para dominar:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. [...] o que o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de subvertê-la, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. (BOURDIEU, 2007, p. 15)

As discussões até aqui propostas procuram mostrar um itinerário literário que vai desde Aristóteles às perspectivas iniciais do século XX. Ao longo dessa discussão, vimos que o lugar da literatura foi marcado como uma possibilidade de ver a obra ou mesmo o texto, aproximado da questão genérica, deixando de lado as perspectivas sócio-histórico-culturais e as literaturas “ditas populares” além da questão discursiva. Essa questão é tratada na AD por Dominique Maingueneau (2001/ 2006/2008).

1.2. A crítica de Dominique Maingueneau ao tratamento dado a análise literária

Dominique Maingueneau (2006) trata da emergência de uma abordagem da obra literária voltada para o discurso. Para isso, traça um percurso que enfoca a análise do texto literário a partir de pressupostos da filologia, estilística orgânica, marxismo, estruturalismo. Além dessas abordagens, achamos interessante

acrescentar também o Formalismo Russo e o New Criticism, pois contemplam outros olhares sobre a literatura. Olhares esses que se opõem e complementam-se na percepção do fazer literário.

1.2.1. A perspectiva filológica

De acordo com Maingueneau (2006), a relação entre texto literário e contexto histórico dá-se, na cultura ocidental, com os gramáticos alexandrinos. A partir da erosão das formas linguísticas e das transformações da sociedade grega, houve a necessidade de restituir à consciência contemporânea de textos antigos e prestigiados como a obra de Homero. Desse modo, a filologia teve papel importante na busca desses textos para transmitir às demais gerações.

Nessa perspectiva, o texto era um objeto que seria não analisado, mas “dissecado”, para encontrar a unidade de sentido, para isso foi desenvolvida uma rica metodologia de “crítica textual” a qual procurava decifrar e comparar manuscritos, datá-los, determinar sua origem, acompanhar sua transmissão detectar eventuais falsificações, etc.

Os estudos filológicos tomavam o texto como ponto de partida, mas muitas questões permeavam essa “decifração”: elementos como autor do texto, período de produção, gênero do discurso, contradições entre versões da mesma obra, ou qualquer traço que pudesse ser útil para “esclarecer” dúvidas. Para isso era constante um retorno a história para tentar aproximar os vestígios encontrados do texto “real”.

Para Maingueneau (2006), a filologia do séc. XIX acabou por restringir-se a perseguir a própria definição ora centrando-se na definição estrita, ora na definição ampla. A primeira revelou-se técnica, buscando enfocar aspectos técnicos como decifração de escrituras antigas, estudo de manuscritos, enquanto a segunda poderia considerar-se imaginária, tendo em vista que ela deveria ser capaz de restituir um documento verbal a uma “civilização” de que ele havia participado e restituir a uma “civilização” os documentos que eram “sua expressão”.

Ainda segundo Maingueneau (2006), nessa esteira da concepção filológica da análise textual, muito do texto perdeu-se, tendo em vista que a emergência dessa análise centra-se em aspectos mais formais, deixando de lado aspectos como: as condições de produção de determinados enunciados, o porquê

de esse texto ter aparecido em um determinado lugar e em um dado momento. Ou seja, fatores importantes foram relegados, pois o objetivo era “restituir” a materialidade textual, porém os estudos filológicos trouxeram como mérito o “resgate” de vestígios de textos antigos que poderiam ter sumido sem deixar marcas para a humanidade.

1.2.2. A perspectiva da estilística orgânica

Em oposição à visão filológica da obra, Leo Spitzer propõe a estilística orgânica segundo a qual a obra é apreendida como um todo e constitui um universo fechado. Conforme Maingueneau (2006, p. 19):

[...] “Trata-se de descobrir o étimo espiritual”, o foco oculto que permite explicar as múltiplas facetas do texto (suas particularidades linguísticas, as personagens, a intriga, a composição etc.).[...] Obra e sociedade são relacionadas sem que se abandone a consciência do autor. Dessa perspectiva, o estilo não é tanto um conjunto de procedimentos, nos termos da linha da retórica, quanto à expressão de uma “visão de mundo” singular que dá acesso a uma mentalidade coletiva.

A crítica de Maingueneau a abordagem de Spitzer é que, embora nessa perspectiva a obra não seja atomizada, pois busca compreender sua coesão, porém deixa de levar em consideração as modalidades sociais e históricas da comunicação literária.

Gonçalves e Bellodi (2005) salientam que o trabalho de Spitzer valoriza o papel do artista, constituindo-se como uma ponte entre a Linguística e a Literatura. Para ele, a Linguística era algo sem alma que precisava da Estilística para estabelecer uma ponte com a alma do artista. Por isso, o texto era tomado como ponto de partida. Segundo essa visão o trabalho do analista seria um retorno constante ao texto para verificar as alterações que o uso de um ou outro elemento linguístico poderia trazer ao texto:

Spitzer estabelece etapas para o trabalho do crítico, dentro de sua concepção de estilística. O crítico deve partir do texto, deve lê-lo despreocupadamente e deve deixar-se impressionar-se por um fato de estilo. O ponto de partida do crítico pode ser um simples detalhe como, por exemplo, um determinado uso da conjunção causal. O método de Spitzer se desenvolve num processo de vai e vem, indo da obra ao autor e voltando – se deste para a obra. (GONÇALVES e BELLODI, 2005, p. 175)

Assim, a visão de Spitzer, embora priorize o texto e autor, deixa de lado os contextos de produção e recepção das obras. Com isso, limita-se aos elementos explícitos, deixando de considerar, a partir dos explícitos, elementos implícitos que uma análise voltada para os contextos de produção/ recepção poderia mostrar-se mais rica.

1.2.3. A perspectiva marxista

A abordagem da obra literária numa perspectiva marxista parte do pressuposto de que as obras devem ser lidas como “reflexo” ideológico, marcado por uma perspectiva exterior a obra: as lutas de classe. Segundo Maingueneau, na França, o esforço de pensar a relação entre as obras e aquilo que elas “refletem” foi de Lucien Goldmann (apud MAINGUENEAU, 2006, p. 21):

Toda grande obra literária ou artística é a expressão de uma visão de mundo. Esta última é um fenômeno de consciência coletiva que atinge máximo de clareza conceitual ou sensível na consciência do pensador e do poeta. Estes, por sua vez, a expressa na obra estudada pelo historiador, que se serve do instrumento conceitual que é a visão de mundo.

Essa perspectiva corrobora as perspectiva filológicas de obra literária, mas aborda a obra como reflexo de um fazer consciente e denunciador de um contexto que põe em evidências lutas de classe, grosso modo, ela seria o ecoar, não de um pensamento criativo e inovador, mas a ressonância de uma coletividade que busca fazer-se existir através de um discurso.

De acordo com Maingueneau (2006), Goldman busca unir a teoria tradicional da obra como a expressão de uma consciência coletiva às novas abordagens formalistas, restritas às estruturas textuais. Com isso, podemos estabelecer distinção entre estrutura da obra e conteúdos. Essa posição o impede de apreender em sua complexidade a inscrição histórica das obras.

Ao tratar do marxismo na obra literária, Gonçalves e Bellodi (2005) apontam que os críticos nessa linha tomaram dois rumos: alguns optaram pelo estudo do conteúdo sem qualquer relação com a forma, outros, a teoria do reflexo, viam a obra literária como simples repetição de processos sociais, em determinados momentos históricos. Ainda segundo as autoras, esses críticos não seguiam as

teorias de Marx e Engels, as quais a Literatura, dentre as manifestações macroestrutura, apresenta maior autonomia.

A importância dos elementos da macroestrutura seria o estabelecimento das relações ideológicas a partir das estruturas básicas da sociedade mesmo que o autor não tivesse consciência disso:

Os elementos da macro-estrutura, em princípio, surgem como formas de justificar a estrutura básica da sociedade, constituindo a ideologia. Dentro, dela, entretanto, uma manifestação pode, eventualmente, denunciar elementos da estrutura básica, mostrando que esta não é natural. Este ato de denúncia pode ocorrer, na Literatura, mesmo sem que o autor tenha consciência disso. Assim, para alguns marxistas, a obra de Balzac desnuda o aspecto desumano da sociedade da época, embora o autor pudesse ser considerado um conservador de evidente reacionarismo. (GONÇALVES e BELLODI, 2005, p. 150)

Nessa visão, o autor não tem domínio de sua criação, tendo em vista que, ao criar situações que evidenciam conflitos, em alguns casos, denuncia apenas o conflito, mas não as causas desse. Por isso, o autor acaba criando uma estrutura aberta que permite ao leitor conjecturas que o levam a perceber denúncias, em uma obra, que em princípio, não se voltaria para tal coisa. Desse modo, a crítica centrada na macroestrutura percebe a obra como reflexo da sociedade que não pode ser dominada pelo escritor, mas que parte deste preenche de lacunas as quais abrigam aspectos ideológicos do contexto em que são produzidas.

1.2.4. A perspectiva estruturalista

A perspectiva estruturalista, para a análise do texto literário, postulada pela “imanência”, relega a sujeição do texto à consciência, não procurando apontar pontos de convergência e divergência dessa perspectiva e outras. Com essa postura, o estruturalismo reforça a afirmação do autotelismo da obra de arte, relegando por isso ao segundo plano a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade.

Segundo Maingueneau (2006), o que melhor se desenvolveu então no âmbito do programa estruturalista foi a narratologia, a poética e o estudo do vocabulário. O autor argumenta que em relação à narratologia, o que foi notado foram empréstimos à terminologia linguística, tais como “proposição narrativa”, “modo”; na perspectiva poética, ele alerta que o mais notável foram os aspectos

estruturais: metro, rima, as estrofes etc. Ou seja, esses dois aspectos centraram-se mesmo nos aspectos terminológicos e formais.

Ainda de acordo com a perspectiva estruturalista do texto literário, o teórico defende que o único domínio propriamente lingüístico ocorreu no âmbito do estudo do *vocabulário* das obras literárias. Conforme Maingueneau (2006, p. 33):

A lingüística estrutural, na condição de lingüística do signo, favorecia esse tipo de pesquisa, que prolongava, embora com mais rigor, antigos gestos filológicos. Esta predileção pelo vocabulário se explica igualmente pela facilidade com que se pensava poder extrair dele interpretações. Uma abordagem lexicológica manipula unidades que se podem crer estar em relação relativamente direta com fenômenos extralingüísticos, seja a visão de mundo do autor ou do contexto sócio-histórico.

Além da concepção centrada entre visão de mundo do autor ou contexto de produção da obra, o estruturalismo abriu também a perspectiva para que o texto fosse considerado como um artefato composto por regras semióticas. Desse modo, a questão da textualidade entra como um elemento necessário à análise.

Gonçalves e Bellodi (2005), ao tratar da visão estruturalista, questionam-na, porque acreditam que a visão de qualquer objeto como estrutura significa encará-lo como um organismo, um sistema de relações. Essa estrutura não é a soma das partes, mas um todo orgânico, que só existe pelo relacionamento interno das partes, de tal forma que a alteração, supressão ou acréscimo de uma parte pode acarretar não uma simples modificação do todo, mas até a criação de algo novo. Além disso, as autoras salientam que a visão dos estruturalistas em relação à obra literária era adversa a afirmações que denotassem qualquer posição ideológica, pois, para eles o juízo de valor sobre uma determinada obra é arbitrário, e está inscrito no plano ideológico, devendo, portanto, ser evitado. As autoras questionam se o crítico literário pode furtar-se de uma afirmação de valor.

Outro ponto elencado pelas autoras é o de que a análise feita pelos estruturalistas não contempla o processo de leitura, pois toma o texto, sincronicamente, como se ele fosse um objeto parado no espaço e não um movimento no tempo.

1.2.5. A perspectiva do Formalismo Russo

O Formalismo Russo surgiu como uma reação sistematizada aos estudos geneticistas da Literatura, reagindo ao determinismo, buscando focalizar os estudos literários para a obra em si mesma e analisando-a enquanto objeto autônomo. Embora o objetivo dos formalistas fosse à obra, eles não ignoram a história. Apenas reivindicavam que os fatos já conhecidos fossem deixados de lado para que a obra tivesse lugar de destaque (GONÇALVES E BELLODI, 2005).

Ainda de acordo com as autoras, a preocupação formalista centrava-se na “literariedade” da obra. Diante dessa busca, autor e poeta são deixados de lado, o analista volta-se apenas para a obra:

O ponto de partida é estabelecer a literariedade, o que torna a Literatura específica e que não permite que ela se confunda, por exemplo, com uma reportagem de jornal. Os formalistas chegam à conclusão de que o papel da poesia é o de restabelecer uma realidade em todo o seu rigor, o da recuperação do mundo real (aquele que ficou perdido para nós), esse processo se dá através do estranhamento, com isso o poeta nos permite ver o mundo de uma forma nova, mais rica, mais integral. (GONÇALVES e BELLODI, 2005, p. 144).

Embora os formalistas vissem a história, como um dado subentendido e não priorizassem o autor como elemento importante no processo de análise, de certa forma, eles incluíam o leitor. Isso porque, se a teoria por eles apresentada, de que a recuperação do mundo real é feita a partir do estranhamento daquilo que é comum, for verdadeira, ela só será possível se o leitor interagir com o processo.

Outra questão que podemos levantar é a de que para estranhar e buscar o “real”, o leitor/analista se vale do conhecimento enciclopédico que o permite discordar das palavras e arranjos feitos. Ou seja, ao voltar-se para a realidade, o leitor capta elementos do contexto de produção da obra, pois, sem isso as palavras em si não causariam o “estranhamento” apregoado pelos formalistas.

Embora centrado em uma visão sincrônica da obra, o Formalismo apresentou pontos significativos para se pensar a obra literária tais como: a ideia do objeto literário como um “sistema” organizado a partir de uma rede interna de relações (há nisso uma aproximação com o estruturalismo) e a visão da obra como a realização do processo de significação que tem por base um código, sem, contudo, resumi-la a uma equação matemática.

1.2.6. A perspectiva do New Criticism

O New Criticism¹³ ocorre no mesmo período do Formalismo, propondo-se mais radical que este, pois seu objeto de análise, o poema, é visto como uma coisa objetiva devendo, portanto, ser tratado como tal:

O âmago do *New Criticism* está em transformar o poema em objeto em si mesmo; o poema não significa, ele “é”, e a atitude que se recomenda, e a que é assumida para chegar ao poema, é o “close reading”, uma leitura que tenta desmontar o poema. O New Criticism é como que um Formalismo radical. Sua atitude é separar o poema tanto do autor como do leitor [...] Existe no New Criticism uma “materialização” do poema, no sentido de transformá-lo em matéria, em objeto. (GONÇALVES e BELLODI, 2005, p. 123)

Seguindo a concepção de materialidade do poema, eles buscam, na estrutura, elementos que deem conta da análise, para isso lançam mão de elementos presentes na estrutura tais como: tensões, paradoxos, ambivalências e ironias. E é recorrendo a esses elementos que eles afirmam “essa superioridade” da estrutura, ou seja, tudo está dado pela estrutura, o papel do analista é perceber como esses elementos apresentam-se e compõem o todo que é o poema.

O poema tomado enquanto estrutura nega a questão da forma. Ou seja, o que é analisado é o que a estrutura apresenta como materialidade. A forma soneto ou qualquer outro tipo de composição poética não interessa, pois o que está em jogo é o que a estrutura é capaz de tecer enquanto rede de sentidos e avaliações. A esse respeito Brooks deixa claro que:

[...] “estrutura” não é o mesmo que “forma” no sentido tradicional. É uma estrutura de sentidos e avaliações e interpretações, como diz Crane. E o que dá unidade a tudo isso é o princípio de equilíbrio e harmonia de conotações, atitudes e sentidos. Não se trata de um processo em que uma conotação anule a outra; não é uma subtração, é um gesto que liga o semelhante com o diferente, mas de uma forma positiva e não negativa. Os dois elementos antagônicos permanecem unidos, um não anula o outro. (BROOKS apud GONÇALVES e BELLODI, 2005, p. 126).

¹³ Esse movimento surge em Cambridge e tem como foco romper com os estudos tradicionais procurando atribuir à crítica um status mais elevado, além de tentar valorizar a poesia. Os principais representantes desse movimento foram: I.A. Richards, William Empson, Elliot, Cleanth Brooks etc. Eagleton afirma que eles fizeram da Literatura uma espécie de religião e do poema um fetiche. (GONÇALVES e BELLODI, 2005, p. 123)

Entendemos que essa perspectiva, de certa forma, reduza as potencialidades da Literatura, tendo em vista que se centra na poesia, deixando de lado a prosa. Além disso, apresenta uma análise centrada na estrutura, renegando o papel de outros aspectos tais como: autor, contexto, leitor. Ou seja, a obra é fechada em si, o que tende ao paradoxismo, isso porque, ao tratar da harmonia dos elementos os quais compõem essa estrutura, nega que, para se analisar as tensões presentes na obra, seja necessário haver uma oposição de ideias nessa obra. Essa oposição se dá não só a partir dos elementos internos, mas também da relação desses com os externos.

Além disso, os paradoxos, ambivalências e ironias só são possíveis de análise dentro de um conjunto que se contrasta. Ou seja, através disso formar “o todo”, mas não um todo harmônico, mas um todo que surge no bojo de uma “desarmonia”.

Diante dessa perspectiva, o New Criticism, por um lado, insurgiu-se contra a tendência do “novo humanismo” (que encara a literatura em função de conceitos morais ou da tradição) e por outro lado, negou a crítica marxista e socialista (GONÇALVES e BELLODI, 2005).

Em oposição a essa visão da Literatura, Vitor Manuel (apud GONÇALVES e BELLODI, 2005) afirma que a Literatura é autônoma e que a forma de conhecimento que proporciona é peculiar, não se confundindo com a da ciência, da Filosofia ou da História, porque se utiliza da linguagem de um modo peculiar, criando estruturas que se identificam com outras de quaisquer ordens.

1.3. A relação entre o erudito e o popular no campo literário

A relação entre o erudito e o popular é marcada por uma feição histórica, econômica e social. Essa relação traz em seu bojo uma concepção de que as produções eruditas são valorizadas e propagadas como as representantes da cultura aceita como oficial, deixando de lado as manifestações populares às quais são associadas a uma concepção de pouca qualidade e, portanto, não autorizadas pelo discurso oficial. Assim, tanto a cultura quanto a literatura erudita surgem como as representantes oficiais de uma nação; já a cultura e literatura populares são relegadas ao esquecimento ou mesmo ao que não pode ser oficial, pois representa o povo e com ele vem todo o preconceito econômico e social que o povo implica.

1.3.1 Cultura erudita x popular

Antes de tratarmos os termos literatura erudita e popular, urge que busquemos o nascedouro dessa questão: a cultura e seus desdobramentos no processo de aceitação das manifestações literárias eruditas e populares. Para se tratar do termo cultura, buscamos primeiramente, alguns conceitos em dicionários e em teóricos que tratam do termo. Em seguida, tratamos do termo erudito e popular no campo literário. É importante que tratemos com atenção esses termos, pois eles permeiam essa pesquisa como termos-chave, aplicados ao campo da literatura.

Consultando o dicionário Aurélio on-line, encontramos a seguinte definição para o termo:

Cultura s.f. Ação ou maneira de cultivar a terra ou as plantas; cultivo: a cultura das flores. / Desenvolvimento de certas espécies microbianas: caldo de cultura. / Terreno cultivado: a extensão das culturas. / Categoria de vegetais cultivados: culturas forrageiras. / Arte de utilizar certas produções naturais: a cultura do algodão. / Criação de certos animais: a cultura de abelhas. / Fig. Conjunto dos conhecimentos adquiridos; a instrução, o saber: uma sólida cultura. / Sociologia: Conjunto das estruturas sociais, religiosas etc., das manifestações intelectuais, artísticas etc., que caracteriza uma sociedade: a cultura inca; a cultura helenística. / Aplicação do espírito a uma coisa: a cultura das ciências. / Desenvolvimento das faculdades naturais: a cultura do espírito. / Apuro, elegância: a cultura do estilo. // Cultura de massa, conjunto dos fatos ideológicos comuns a um grupo de pessoas consideradas fora das distinções de estrutura social, e difundidos em seu seio por meio de técnicas industriais. // Cultura física, desenvolvimento racional do corpo por exercícios apropriados. (AURÉLIO, on-line)

Nesse dicionário, o termo cultura, é tratado, tomando a questão do cultivo ligado a terra, a produção de elementos agrícolas, mas também ligado ao sentido figurado no qual se refere ao saber e a área sociológica como um conjunto das estruturas sociais, religiosas etc., das manifestações intelectuais, artísticas etc., que caracteriza uma sociedade. Ou seja, há um escopo maior da acepção, mais ainda assim não focaliza a sociedade dividida em classes.

Procuramos acepção também no Michaelis on-line. Lá o termo é definido como:

Sf. (lat. cultura) **1** Ação, efeito, arte ou maneira de cultivar a terra ou certas plantas. **2** Terreno cultivado. **3** *Biol.* Propagação de microrganismos ou cultura de tecido vivo em um meio nutritivo preparado. **4** *Biol.* Produto de tal cultura. **5** *Biol.* O meio junto com o material cultivado. **6** Utilização industrial de certas produções naturais. **7** Aplicação do espírito a uma coisa; estudo. **8** Desenvolvimento que, por cuidados assíduos, se dá às

faculdades naturais. **9** Desenvolvimento intelectual. **10** Adiantamento, civilização. **11** Apuro, esmero, elegância. **12** *V culteranismo*. **13** *Sociol.* Sistema de idéias, conhecimentos, técnicas e artefatos, de padrões de comportamento e atitudes que caracteriza uma determinada sociedade. **14** *Antrop.* Estado ou estágio do desenvolvimento cultural de um povo ou período, caracterizado pelo conjunto das obras, instalações e objetos criados pelo homem desse povo ou período; conteúdo social. **15** *Arqueol.* Conjunto de remanescentes recorrentes, como artefatos, tipos de casas, métodos de sepultamento e outros testemunhos de um modo de vida que diferenciam um grupo de sítios arqueológicos. *C. alternativa, Agr.:* a que se faz alternando. *C. esgotante:* a que esteriliza ou depaupera o solo. *C. física:* desenvolvimento metódico do organismo humano por meio da ginástica e dos desportos. *C. extensiva:* a que explora a riqueza do solo sem cuidar da conservação deste, precisando, assim, de amplos territórios. *C. geral:* a constituída de conhecimentos básicos indispensáveis para o entendimento de qualquer ramo do saber humano. *C. intensiva:* a que acumula o trabalho e o capital num terreno relativamente pequeno, conservando-lhe a fertilidade. (MICHAELIS, on-line)

Nesse dicionário, há uma reiteração do que já se viu anteriormente, mas há também uma ampliação do termo que apresenta uma ligação com o campo da antropologia. Essa acepção é próxima da que buscamos para esse trabalho. Ou seja, representa o estado ou estágio do desenvolvimento cultural de um povo ou período, caracterizado pelo conjunto das obras, instalações e objetos criados pelo homem desse povo ou período. Vemos aqui, portanto, um conteúdo social.

Saindo das definições dadas pelos dicionários, tomamos a acepção em um campo mais teórico:

Conjunto de valores materiais, espirituais criados pela humanidade, no curso da história. A cultura é um fenômeno social que representa o nível alcançado pela sociedade em determinada etapa histórica: progresso, técnica, experiência de produção e de trabalho, instrução, educação, ciência, literatura, arte e instituições que lhes correspondem. Em sentido mais restrito, compreende-se, sob o termo cultura, o conjunto de formas de vida espiritual da sociedade, que nascem e se desenvolvem a base do modo de produção dos bens materiais historicamente determinado. Assim, entende-se por cultura o nível de desenvolvimento alcançado pela sociedade na instrução, na ciência, na literatura, na arte, na filosofia, na moral, na ética, etc., e as instituições correspondentes. Entre os índices mais importantes do nível cultural, em determinada etapa histórica, é preciso notar o grau de utilização dos aperfeiçoamentos técnicos e dos níveis de desenvolvimentos científicos na produção social, o nível cultural e técnico dos produtores dos bens materiais, assim como o grau de difusão da instrução, da literatura e das artes entre a população. (IUDIN e ROSENTAL, apud SODRÉ, 1982, pp. 3-4)

Nessa acepção, embora o termo tenha estreita ligação com a história, há uma ligação ao conhecimento enciclopédico que possa ser comprovado através da

escrita. Nesse nível, a cultura responderia pelo conjunto do conhecimento armazenado nos livros, tendo como base apenas o conhecimento elaborado cientificamente e tecnicamente, deixando de lado os saberes de um povo e os que são transmitidos de forma oral.

Para Oliveira, o termo cultura é particularizado, e aproxima-se de um estilo próprio de ser de um dado grupo:

A cultura é um estilo de vida próprio, um modo de vida particular, que todas as sociedades possuem e que caracteriza cada uma delas. Assim, os indivíduos que compartilham a mesma cultura apresentam o que se chama de identidade cultural. (OLIVEIRA, 2002, p. 135)

Oliveira aproxima o termo da questão do estilo, ou seja, ao tratar da cultura ele mostra-a como características de um dado grupo e trata-a como um termo mais restritivo mostrando uma visão mais democrática.

Ainda em relação ao termo cultura, podemos considerar a divisão que propõe para o termo: cultura-valor, cultura-alma e cultura-objeto:

Cultura-valor é o sentido mais antigo e aparece claramente na idéia de “cultivar o espírito”. É o que permite estabelecer a diferença entre quem tem e não tem ou determinar se o indivíduo pertence a um meio culto ou inculto, definindo um julgamento de valor sobre essa situação. Nesse grupo, inclui-se o uso do termo para identificar, por exemplo, quem tem ou não cultura clássica, artística ou científica. (FÉLIX GUATTARI apud TOMAZI, 2007, p. 170)

O segundo significado, *cultura-alma* coletiva, é sinônimo de “civilização”. Ele expressa a idéia de que todas as pessoas, grupos e povos têm cultura e identidade cultural. Nessa acepção, pode-se falar em cultura negra, cultura chinesa, cultura marginal, etc. Tal expressão presta-se assim aos mais diversos usos por aqueles que querem dar um sentido para as ações dos grupos aos quais pertencem com a intenção de caracterizá-lo ou identificá-lo.

O terceiro sentido, o de *cultura-mercadoria*, corresponde à “cultura de massa”. Ele não comporta julgamento de valor, como o primeiro significado nem delimitação de um território específico, como o segundo. Nessa acepção, “cultura compreende bens ou equipamentos – como os centros culturais, os cinemas, as bibliotecas e as pessoas que trabalham nesses estabelecimentos – e conteúdos teóricos e ideológicos de produtos – como filmes, discos e livros” (TOMAZI, 2007, p. 170).

No primeiro sentido, o teórico utiliza o termo em um campo mais genérico como um conhecimento voltado para a área de valor, corroborando assim com a perspectiva de Sodré (1999). No entanto, o que diferencia os olhares desses teóricos é que Guattari procura traçar um escopo maior de uso do termo, isto é, ele também a trata como alma, e nessa acepção consegue vincular outros grupos deixados de fora na perspectiva de Sodré. Além disso, procura atualizar o termo o mostrando-o como algo que se consome através de equipamentos e serviços.

Partindo dessa discussão, os termos cultura erudita e popular estariam ligados a acepções que trazem em seu bojo um julgamento de valor que privilegiaria a primeira por ser tida de “cunho universal”. “A cultura erudita abrangeria expressões artísticas, como a música clássica de padrão europeu, as artes plásticas - escultura e pintura, o teatro e a literatura de cunho universal.” (TOMAZI, 2007, p. 175).

Essa pretensa cultura universal distancia-se da maioria da população para ater-se a um grupo seletivo que possui domínio da escrita e leitura. Ou seja, “essa cultura erudita ou “superior”, também designada de cultura de elite, foi se distanciando da cultura da maioria da população, pois era feita para a burguesia.” (BRANDÃO e DUARTE, *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 157).

Em contrapartida, a chamada cultura popular encontra expressões nos mitos, cantos, danças, música – da sertaneja a cabocla-, artesanato rústico de cerâmica ou de madeira e pintura etc. Ela corresponde, enfim, à manifestação genuína de um povo¹⁴. “Nesse universo quem cria é o povo, nas condições possíveis.” (TOMAZI, 2007, p. 175).

Além disso, a cultura popular, por sua vez, é mais próxima do senso comum e mais identificada com ele. É produzida e consumida pela própria população, sem necessitar de técnicas racionalizadas e científicas. É uma cultura em geral transmitida oralmente e que registra as tradições e os costumes de um determinado grupo social. “Da mesma forma que a cultura erudita, a cultura popular alcança formas artísticas expressivas e significativas.” (BRANDÃO e DUARTE *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 157).

No entanto, ao longo da tradição “cultural”, a cultura popular foi relegada a segundo plano. Isso se deveu a fatores econômicos e também, no caso do Brasil, à questão da formação étnica, que privilegiou a cultura do colonizador em detrimento

¹⁴ Povo nessa acepção estaria ligado ao grupo que possui um conhecimento empírico e que não tem como base o conhecimento “dos livros”.

da cultura do colonizado. Mesmo tentando mudar esse quadro ainda percebemos fortes traços da imposição do colonizador, conforme já se salientamos, anteriormente, quando tratamos da produção literária da estética romântica. Alegre trata dessa questão a partir do multiculturalismo:

A heterogeneidade na formação do povo brasileiro é um tema central no debate sobre nação e identidade, o que se reflete na própria origem da literatura romântica do século XIX. A multiculturalidade, que constitui o todo social do país, acompanha o processo de busca de identidade e a constituição de um projeto de unidade possível, desde os tempos da independência, atravessando o império e se consolidando na república. (ALEGRE, 2009, p. 312)

A partir disso, podemos afirmar que as raízes de nossa cultura estão prenhes da do colonizador e que essa multiculturalidade cria um espaço, não para pensarmos uma cultura brasileira, mas dada a dimensão territorial e étnica, para pensarmos em uma cultura plural, que nasce com um pé na colônia, mas consegue agregar fragmentos de seu próprio território, ora negando, ora valorizando a cultura transplantada. Ou seja, nasce no vácuo do que não é para afirmar aquilo que é.

Certeau vê a cultura popular como um trampolim utilizado para driblar os contratos sociais, valendo-se do jogo do não “autorizado”. Seria uma forma de estratégia usada para instituir um lugar não autorizado e nele se estabilizar para poder dizer algo:

Falando de modo mais geral, uma maneira de utilizar sistemas impostos à resistência à lei histórica de um estado de fato e suas legitimações dogmáticas. Uma prática de ordem construída por outros lhe redistribui o espaço. Ali ela cria ao menos um jogo, por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas. Aí se manifesta a opacidade da cultura “popular”- a pedra negra que se opõem a assimilação. O que aí se chama sabedoria, define-se como trampolinagem, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e a sua arte de saltar no trampolim, e como trapaçaria, astúcia, esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de jogar/desfazer o jogo de outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas. Tem que “fazer com”. Nessas estratégias de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras do espaço opressor. (CERTEAU, 2009, p. 74)

Nessa perspectiva, “o fazer popular surge de um jogo que subverte a ordem” imposta pela cultura dominante e se estabelece como um trampolim para a própria existência enquanto voz e vez na arena das lutas por um espaço do dizer.

1.3.2. Literatura erudita x literatura popular

Para tratarmos da diferença entre o erudito e popular, reportamo-nos à questão da cultura erudita e popular. Ou seja, ao tratar a literatura erudita, estão presentes as mesmas relações de valor que são postas em relação à cultura erudita, isto é, aquela produzida e consumida por uma determinada camada da sociedade, pertencente à burguesia. Já a literatura popular, termo tido como impróprio para alguns teóricos, seria produzida e consumida do povo e para o povo.

Para Guerreiro (1986), esse termo designa a literatura do povo, associada a uma entidade social que muitas vezes, não usa a escrita para representar a sua arte verbal. E, assim ocorre com o vocábulo literatura, no seu sentido próprio, não serve bem ao fenômeno a que se aplica - pela oralidade que a caracteriza - chamar-lhe também literatura oral¹⁵. Porém Guerreiro vê uma contradição nisso, pois exclui desse âmbito as composições escritas.

Acreditamos que essa contradição que Guerreiro vê situe-se no âmbito em que as literaturas orais, em algum momento, passam para a escrita, assim como os trovadores portugueses compunham suas trovas, declamavam-nas e, posteriormente, isso passou a fazer parte de cancionários, guardadas de forma escrita. Assim, também acontece com a literatura de cordel e outras formas de manifestação popular que na atualidade são reescritas e apresentadas à população.

Santos (2009) faz um levantamento do termo “popular” e alerta para a fluidez desse termo e seus desdobramentos, ou seja, ao ser forjado pelo discurso, ele implica relações, muitas vezes, de exclusão, pois o que pertence ao povo, é atravessado pela concepção que se tem de povo. Assim, vejamos as relações que o termo popular implica:

“popular” é um termo literalmente repleto de definições, verdadeiras ou falsas, que gerações de estudiosos tornaram problemáticas. O termo traz em si, como herança, a complexidade da palavra *povo* que designa, há um mesmo tempo, uma multidão de pessoas, os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação e a parte mais pobre dessa nação “em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos. “Popular” acrescenta ainda a ambivalência de um adjetivo substantivado: ao conceito, substitui o critério aproximativo de identificação. Num feixe semântico concorrente, e às vezes, contraditório, “popular” designa o que vem do povo, o que é feito para o povo, e finalmente, o que é amado pelo povo. Pertence, portanto, a um

¹⁵ Expressão que, segundo Paul Zumthor, foi inventada em 1881 pelo notável folclorista francês, Paul Sébillot.

discurso sobre o povo, discurso que estabelece uma relação que: qualifica as produções do povo e sua delimitação, supondo portanto certa forma de aproximação, no mínimo ao nomear e classificar essas produções. O popular designa então um conjunto cultural caracterizado por condições de produção, de circulação e de consumo. Dois fatos acentuam essa particularização cultural: por uma parte, o aparecimento em relação aos "modelos" cultos; por outra parte, o desejo de traduzir a descrição das diferenciações socioeconômicas no plano cultural; É utilizado para substituir a palavra do povo, em particular nos trabalhos de cunho folclórico. Lembramos que o retorno ao folclore designa, a uma só vez, o conhecimento e as práticas que lhe são próprias. A pesquisa folclórica salvou do esquecimento grande número de produções, particularmente literárias, sem distinguir com muita nitidez a produção do povo e o discurso sobre essa produção; Apresenta, sempre, uma tentativa de sedução do povo. Tal sedução impregnou o termo "popular" seu derivado verbal "popularizar", tanto em português como em francês e na maioria das línguas românicas, qualquer conhecimento ou valorização da produção popular - e em particular da palavra - acarreta uma interpretação desse tipo; o interesse pelas produções populares aparece freqüentemente como suspeito quando ultrapassa os limites da curiosidade e da atração pelo diferente. A relação do letrado com o popular nunca é uma relação inocente: a tomada de consciência pelos intelectuais da dificuldade em estabelecer e manter uma relação que não se torne de dominação, bem como a necessária prudência em relação a conceitos tão manipuláveis, exige muitas preocupações. (BOURDIEU *apud* SANTOS, 2009, p. 15)

Se "popular" parece ser uma noção movediça, "literatura popular" herda essa imprecisão sendo um termo fortemente marcado social e culturalmente. Um termo "esquartelado", definido por uma língua, uma cultura e uma escritura: é preciso saber ler, em primeiro lugar, para poder adquirir o código cultural que permitirá decifrar a obra literária. Contudo, é a dimensão sociológica que constitui a originalidade profunda dessa literatura: definindo-se como intercâmbio e em referência a um público dado, que participa dessa troca. Vários são os campos literários que escapam completamente à definição letrada e se reencontram sob denominações que traduzem uma exclusão como "paraliteratura, infraliteratura, contraliteratura ou literatura marginal" (SANTOS, 2009, p. 15).

Ainda de acordo com Santos, a expressão "literatura oral", por sua vez, mudou consideravelmente desde Paul Sébbilot, criador oficial da denominação, que assimilava à popular e a analfabeta. Paul Zumthor, reafirmando que "nada autoriza a identificação entre *popular* e *oral*" (ZUMTHOR *apud* SANTOS, 1983, p. 23), denuncia a abstração do termo oralidade e daquilo que se denomina a abstração do termo "vocalidade" e a fala das "literaturas da voz".

Além de seus estudos, definindo os elementos fundamentais da vocalidade, sua relação com o corpo e a memória, suas relações com o texto oral ou vocal, poema e obra, bem como algumas das práticas consideradas como

específicas do estilo oral, seu trabalho tem uma amplitude que ultrapassa a poética medieval, seu campo inicial, sua pesquisa. Zumthor recorre ao conceito de performance “– isto é, ao ato concreto total de participação que permite à voz existir e dizer-, bem como às relações entre voz e escritura, recusando a exclusão recíproca. Evita assim a identificação entre oralidade e tradição e consegue incluir, no campo da oralidade, práticas modernas e não-tradicionais.” (SANTOS, 2009, p. 15).

Partindo dessa discussão, Santos afirma que a relação do popular-oral com o letrado, que se confunde amiúde com o literário, estabelece-se geralmente como do simples ao complexo, permitindo assim instituir a literatura, letrada, erudita, “literária” enfim, como uma codificação do folclore. Nega-se o valor estético da produção popular porque aparece como um material pré-literário destinado a ser elaborado pelos criadores da expressão literária, pela linguagem artística (SANTOS 2009, p. 16).

Santos (2009) questiona se a retomada por escritores letrados de temas e textos pertencentes à literatura oral /ou popular¹⁶ poderia responder a um apelo potencial, a uma perspectiva aberta pelo próprio texto oral. O processo de recriação, característico da literatura oral, chamado de atualização ou particularização, não prepararia de algum modo, esta outra recriação que é a reescritura por um escritor letrado? (SANTOS, 2009, p. 16).

Após esses questionamentos, Santos (2009) alerta para o fato de que a justeza da preocupação científica tratada por Silvio Romero e Celso Magalhães, na verdade esconde o desprezo estético, ou seja, valorizam a poesia popular na qualidade de especificamente brasileira, mas não a julgam digna, no plano literário, das “bordaduras de sublimidades dos românticos”.

Assim o mérito de Romero, ao abrir caminho nos estudos folclóricos no Brasil, com um rigor que os seus seguidores nem sempre conservaram, foi à emergência de uma expressão popular na literatura manifestada enquanto fato literário. Desse modo, a poesia popular concretiza-se pela presença nos romances ou cantos tradicionais citados numa obra letrada, pelo papel poético e social

¹⁶ Era comum nas produções do século XIX, a retomada de cordéis e histórias contadas pelo povo como argumentos para sustentar as produções. Isso aparece na obra *O sertanejo*, pois há um constante retorno a essas histórias como forma de tecer a trama e provar a verossimilhança da obra.

assumido pelo cantador no romance, pelo reconhecimento de um poeta erudito de sua dívida para com o cantador etc (SANTOS, 2009, p. 17).

Desse modo, a literatura popular entra na erudita, não como uma forma que a segunda tem para se firmar, mas para apresentar-se “politicamente correta”, atribuindo mérito aquele “que não tem” ou que não sabe ler. Partindo disso, pressupomos que esse discurso que se opõe aos discursos “cultos” nasce de uma negação do outro, isto é, o que não comporta no outro discurso, ou mesmo o que é tomado de outra forma pelo discurso “autorizado”.

Isso fica evidente quando comparamos o discurso de José de Alencar, em *O sertanejo* ao de Patativa do Assaré, em *Cordéis e outros poemas*. Já percebemos emergir não diferenças, mas uma relação de complementaridade na qual estão inscritas as condições de produção, recepção e circulação dessas produções. No primeiro, há uma tomada da “voz” do povo por um escritor ligado à cultura erudita, tratando das coisas do sertão de forma bastante idealizada, aproximando o sertanejo do colonizador; já no segundo, a voz do povo vem pela boca do “cantador” matuto que diz saber a dor que o outro sente, porque ele e o outro são os mesmos.

Partindo dessa proposição de uma “literatura erudita” como algo “autorizado” numa relação de um discurso valorizado socialmente, em detrimento de um discurso desvalorizado, pois pertence a uma camada social que não detém privilégios, podemos afirmar que reside nesse fato à dicotomia literatura erudita e popular.

A partir dessa discussão, acreditamos que a questão literatura erudita e popular seja mais uma marca de exclusão que se produz, tentando discursivamente marcar lugares.

Por sentir a necessidade de uma análise literária que abra um espaço para a obra literária como um produto das condições de produção, recepção e circulação, Maingueneau (2006) vai propor um olhar sobre as principais críticas do século XX, procurando mostrar as limitações de cada crítica e a necessidade de uma análise que dê conta dos aspectos que essas teorias deixaram de lado: o discurso.

Em síntese, nesse capítulo, procuramos traçar um percurso teórico de análise da obra literária, partindo das concepções aristotélicas às concepções teóricas do século XX. Nosso intento era mostrar o lugar da literatura popular nessas discussões, porém o que verificamos foi uma análise centrada em obras

canônicas, privilegiado ora a forma, ora o conteúdo, deixando de lado as bases de formação dessa literatura: a literatura popular. Fizemos um levantamento dos termos erudito e popular os quais são importantes nessa pesquisa, pois procuramos analisar o *ethos* discursivo nas literaturas erudita e popular, para identificar como está marcada nas duas literaturas, a imagem do homem do sertão do Ceará.

CAPÍTULO 2

A ANÁLISE LITERÁRIA NA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA.

O discurso bem menos que um ponto de vista, é uma organização de restrições que regulam uma atividade específica. A enunciação não é uma cena ilusória onde seriam ditos conteúdos elaborados em outro lugar, mas um dispositivo constitutivo da construção do sentido e dos sujeitos que aí se reconhecem. (MAINGUENEAU, 2001, p. 82.)

Nesse capítulo, procuramos apresentar a discussão teórica que embasa a análise do texto literário na perspectiva da Análise do Discurso Francesa a qual o trata na acepção de discurso atravessado por outros discursos. Após a discussão acerca do discurso literário, apresentamos os conceitos de cenas de enunciação e *ethos* os quais serão utilizados no capítulo de análise.

2.1. Aspectos discursivos

Mainqueneau (2006) trata o termo discurso a partir de oito possibilidades as quais partem de uma visão de discurso como um termo amplo ao qual estão agregados outros termos. Assim, ao tratá-lo como uma organização transfrástica, ele parte da perspectiva de que há uma relação interna/externa a frase, ou seja, o enunciado não é autônomo em si, mas nasce enredado em uma rede múltipla de sentidos que necessitam da cooperação do co-enunciador para emergirem. Além dessas possibilidades de se olhar o discurso, outros elementos são importantes para a análise de um discurso: as cenas da enunciação, o *ethos*, etc.

2.1.1. As concepções de Discurso

As diversas abordagens acerca da análise da obra literária procuraram enfocar alguns aspectos em detrimento de outros. A AD abre um leque de possibilidades para que a Literatura seja pensada em uma perspectiva mais ampla: a do discurso. Ela explora as múltiplas dimensões do discurso, buscando

precisamente explicitar a um só tempo a unidade e a irredutível diversidade das manifestações desse discurso.

A palavra discurso, segundo Maingueneau (2006), é um tanto ambígua, pois, dependendo de onde e como esteja sendo usada, vai implicar conotações que variam de acordo com a concepção teórica que a utiliza. No campo da lingüística, ela apresenta algumas oposições: a primeira como uma sucessão de frases, a segunda opõe-se a língua, a terceira aproximando-a de enunciação e a quarta de forma restrita, ver esse termo tanto como o discurso produzido por um dado grupo como o tipo de discurso proferido por esse dado grupo. Vejamos cada uma delas.

Na primeira concepção, a palavra discurso pode designar uma unidade linguística constituída por uma sucessão de frases. É essa acepção de “análise do discurso” de que fala nos anos 1950 um linguísta distribucional como Harris ou alguns daqueles que se referem hoje à “gramática do discurso”. De modo geral, prefere-se hoje “linguística textual”.

Na segunda concepção, discurso pode opor-se à língua, considerada sistema de valores virtuais. Aproximamo-nos assim da oposição saussuriana entre língua e fala. Com efeito, pode imprimir a “discurso” uma orientação sociológica ou uma orientação psicológica.

Com Émile Benveniste, discurso aproxima-se de “enunciação”: trata-se da língua assumida pelo homem que fala, e na condição de intersubjetividade que constitui o fundamento da comunicação linguística. Esta seria a terceira concepção.

Num nível superior, o “discurso”, considerado como um uso restrito do sistema (“discurso comunista”, “discurso científico”...) opõe-se à “língua”, definida como sistema partilhado pelos membros de uma comunidade linguística. Nesse quarto conceito, portanto, discurso é termo ambíguo, porque pode designar tanto um sistema que permite produzir um conjunto de textos como esse mesmo conjunto de textos. De acordo com essa ideia, o discurso científico é tanto o conjunto de textos produzidos pelos cientistas como o sistema que permite produzi-los, eles e outros textos de qualificados de científicos. Produz-se então um deslizamento constante do sistema de regras para enunciados efetivamente produzidos.

De acordo com Maingueneau (2006) falar de “discurso” é também se despojar de certa concepção da linguagem e da semântica, ativar algumas ideias-força, sobretudo para tratar do fato literário. Ele elenca oito possibilidades para que se pense o termo “discurso”: é uma organização transfrástica, é uma forma de ação,

é interativo, é orientado, é *contextualizado*, é *assumido por um sujeito*, é *regido por normas* e é *considerado no âmbito do interdiscurso*. O discurso como uma organização transfrástica:

O discurso supõe uma organização transfrástica. Isso não quer dizer que ele tenha necessariamente um tamanho superior à frase, mas que mobiliza estruturas de ordem diversa das da frase. Um provérbio pode ser um discurso mesmo que se constitua tão-somente de uma frase única. Os discursos são submetidos a regras de organização em vigor numa comunidade determinada, as dos múltiplos gêneros de discursos. (MAINGUENEAU, 2006, p. 40)

Essa perspectiva transfrástica do discurso traz em seu bojo uma relação que põe em evidência elementos que compõem o fazer discursivo: gênero discursivo, contexto de produção e recepção de determinadas produções, propósitos comunicativos etc. Isso faz com que, ao ler uma “frase”, o leitor precise mobilizar outros conhecimentos para apreender os significados presentes nela. Esses significados não estão dissociados da “frase”, mas a partir de elementos que estão presentes nela, e mobilizando o conhecimento de mundo do leitor, ele passa a fazer afirmações acerca do que é proposta na proposição.

A concepção de discurso como ação presente nos atos de fala de Austin e mais tarde na discussão de Searle contribuiu para difundir a ideia de que toda enunciação constitui um ato ilocucionário. Essa discussão vai aprofundando a necessidade de se pensar o discurso literário como um elemento que constitui o mundo que reflete, ou seja, ele é construído através de uma ação, associada a um dado gênero. Quando o autor escreve um poema cujo tema seja a impossibilidade de amar do eu-lírico, constituem-se nesse jogo discursivo elementos que corroboram para que, a partir daquela ação, se instaure um discurso de amor impossível:

O discurso é uma forma de ação. A problemática dos atos da fala desenvolvida por filósofos como Austin e, mais tarde, Searle, difundiu maciçamente a ideia de que toda enunciação constitui um ato ilocutório. Num nível superior, esses atos elementares se integram, por sua vez, a atividades linguísticas de um gênero determinado (um panfleto, uma consulta médica, um jornal de televisão...), elas próprias inseparáveis de atividades não-verbais. A ideia de que a fala é uma atividade pode parecer banal, mas modifica os modelos tácitos que regem nossa abordagem dos textos. Alguns gestos se tornaram obsoletos, em particular o que consiste em desmontá-los para perguntar-se em seguida que relação estabelecem com o mundo. Atividade singular, mas também atividade entre outras, o discurso literário participa do mundo que se considera que “reflita”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 40)

A ideia de discurso como processo interativo é mais presente na conversação, mas não se pode deixar de considerar que, ao produzir uma obra o escritor se valha de um princípio de interação com o “leitor imaginário” o qual guiará o processo de escrita. Ou seja, ao produzir determinadas respostas na obra, ele leva em consideração recusas ou aceitação desse leitor:

(...). Mas isso é confundir a interatividade fundamental do discurso com a interação oral. Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é de fato tomada numa interatividade constitutiva; ela é intercâmbio, explícito ou implícito, com outros locutores, virtuais ou reais. Nessa perspectiva, a conversação não deve ser considerada o discurso por excelência, mas apenas um dos modos de manifestação – ainda que seja, sem sombra de dúvida, o mais importante – da interatividade fundamental do discurso. Nenhum escritor pode desvincular-se do “princípio da cooperação”; há obras literárias não porque a literatura esteja fora de toda interação, mas porque é uma conversação impossível e faz uso dessa impossibilidade. Além disso, essa “conversação impossível” corresponde a exemplos muito diferentes, de acordo com os modos de exercício da literatura: a poesia cavalheiresca apóia-se na conversação mundana, a poesia romântica a recusa. (MAINGUENEAU, 2006, p. 41)

A perspectiva de que o discurso é orientado parte do princípio de que todo discurso nasce em função de um fim. Ou seja, há uma finalidade ao projetar determinado discurso, mas esse percurso quem faz é o leitor, pois, ao apropriar-se de uma conversa ou mesmo de uma obra literária, ele vai criando seus próprios caminhos, buscando identificar os elementos segundo os quais a leitura possa se efetivar.

O discurso é contextualizado. Nessa perspectiva não há uma intervenção do discurso em um dado contexto, mas nasce contextualizado, ou seja, de acordo com as marcas temporais presentes nesse discurso. Com isso, é possível percebermos a qual contexto ele pertence. Um exemplo disso é o discurso que trata da questão da emancipação feminina que está contextualizado nos séculos XX e XXI quando essa questão foi muito discutida.

O discurso é assumido por um sujeito. Nessa perspectiva mobilizam-se diversos elementos para projetar a subjetividade presentes na enunciação: “centro dêitico”, fonte de ponto de referência e outras instâncias usadas no enunciado:

A reflexão sobre as formas de subjetividades supostas pela enunciação é um dos grandes eixos da análise do discurso. O discurso supõe um “centro dêitico”, fonte de pontos de referência de pessoa, tempo e espaço; mas supõe também a atribuição da responsabilidade dos enunciados a diversas instâncias usadas na enunciação. Essa separação possível entre centro dêitico e fonte do ponto de vista é fundamental para a análise dos textos “dialógicos”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 42)

Nessa perspectiva, percebemos que, embora o discurso literário seja atravessado por outros discursos, ao apropriar-se nesses discursos como argumento ou como forma de ampliar uma ideia, o sujeito que enuncia parte de uma situação “imaginária” ou real para compor determinados quadros discursivos, projetando marcas do seu comprometimento com a situação enunciada.

O discurso é regido por normas, ou seja, não se pode pensar um discurso que não esteja preso às normas que o dão sustentação. A primeira norma talvez seja a de gênero, pois para enunciar-se o locutor precisa utilizar determinado gênero que dê credibilidade ao discurso. Um padre que iniciasse a missa com uma piada seria desacreditado, antes mesmo que pudesse se justificar, pois o contexto e as normas do gênero que se espera nessa instituição são outros. Desse modo, o discurso que não segue às regras convencionais para aquele gênero acaba por comprometer o sujeito do discurso ou a instituição discursiva.

O discurso precisa ser considerado no âmbito do interdiscurso, isso porque, o sentido que ele pode assumir surge do interior de outros discursos com os quais ele dialoga. Essa questão é bastante problemática, tendo em vista que quando se trata do texto literário, alguns teóricos acham ser essa uma especificidade dele, mas Maingueneau salienta que essa perspectiva no estudo do texto literário é mais colorida, mas que a perspectiva do interdiscurso perpassa também outros tipos de enunciados.

Pensar o termo “discurso literário” é pensar que esse termo não se restringe a uma acepção específica, mas abrange toda a conjuntura do discurso como elemento que se constitui, não só por ser literário, mas porque, por ele perpassam outras dimensões. A Análise do Discurso vai ocupar-se dessa dimensão que a obra literária reúne em seu bojo. Segundo Maingueneau:

[...] o conteúdo da obra é na verdade atravessado, pela remissão a suas condições de enunciação. O contexto não é colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão de seu contexto. As obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem. Não há, de um lado, um universo de coisas e atividades mudas e, do outro, representações literárias dele apartadas que sejam uma imagem sua. Também a literatura constitui uma atividade; ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo. Em vez de relacionar as obras com instâncias bastante afastadas da literatura (classes sociais, mentalidades, eventos históricos, psicologia

individual etc.) refletir em termos de discurso nos obriga a considerar o ambiente imediato do texto (seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação...). (MAINGUENEAU, 2006, p. 44)

Esse discurso dentro do qual a obra literária se constitui e constitui um mundo faz com que se abram possibilidades para que os fatos existentes na obra possam aproximar-nos dos ritos de escrita. Ou seja, quando um autor propõe ao leitor um mundo através do discurso, ele precisa mobilizar recursos para que o leitor possa interagir. Para que isso ocorra, é necessário mobilizar cenas as quais lhes são familiares e atribuir sentidos ao que leem e ouvem.

O discurso, ao construir-se, apresenta em seu bojo as instituições que o tornam possível. Isto porque, é no seio de uma instituição que ele se faz. Essa instituição é marcada através das relações espaciais que permitem aquela enunciação. Por exemplo, um discurso que trate das relações da família burguesa constitui-se, tendo como ponto de partida aspectos espaciais que permitem determinadas relações discursivas.

A partir dessa relação discursiva, apresentam-se os quadros de diversas ordens que conferem sentido à enunciação singular. Ou seja, estrutura do campo, o estatuto do escritor, os gêneros de texto etc. O estatuto do escritor é marcado discursivamente a partir do momento em que ele faz as escolhas vocabulares, as tomadas de decisão diante dos conflitos provocados no/pelo discurso.

Além desse elemento, os gêneros de texto propiciam o manejo discursivo, por exemplo, quem gosta de futebol seleciona o gênero que possa interessá-lo, já outro indivíduo que não domina esse mesmo repertório, encontrará situações difíceis de interpretar, tendo em vista que seu “mundo discursivo” não dispõe de determinadas expressões, de acordo com Maingueneau (2006, p.):

A obra enuncia através de uma situação que não é um quadro preestabelecido e fixo: ela pressupõe uma cena de fala determinada que precisa validar por meio de seu próprio enunciado. Ela se legitima através de um circuito: mediante o mundo que instaura, ela precisa justificar tacitamente a cena de enunciação que impõe desde o começo.

2.1.2. O primado do interdiscurso

Em relação ao discurso, Maingueneau (2008) salienta que o discurso não é nem um sistema de “ideias”, nem uma totalidade estratificada que poderia ser

decomposta mecanicamente, nem uma dispersão de ruínas passível de um levantamento topográfico, mas um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação¹⁷.

Para melhor explicitar a questão do discurso, o autor evoca a metáfora da ‘cidade desabitada’ proposta por Derrida para apresentar uma crítica às tendências estruturalistas, culpáveis, segundo ele, de negligenciar a “forças” e de “identificar” forma e sentido:

Assim, o relevo e o desenho das estruturas aparecem melhor quando o conteúdo, que é a energia viva do sentido, é neutralizado. Um pouco como a arquitetura de uma cidade desabitada ou destruída por uma explosão, reduzida a seu esqueleto por uma catástrofe da natureza ou da arte. A cidade não mais habitada nem simplesmente abandonada, mas assombrada pelo sentido e pela cultura. (J. DERRIDA apud MAINGUENEAU, 2008, p. 19)

Com essa metáfora, o autor procura mostrar que, para analisar um discurso, é necessário que ele seja contextualizado, pois, desse modo, é possível encontrar não só os fragmentos “da cidade”, mas a energia que impulsionou o funcionamento e a vitalidade dessa cidade, ou seja, mesmo no silêncio, observando as ruínas, vozes possam ser ouvidas.

Dessa forma, não seria interessante olhar apenas as ruínas, mas de que forma se constituíram. Seria esse o olhar do analista do discurso, procurar “nos fantasmas” que assombram a cidade marcas que dessem sentido àquelas formas vazias, isto é, se houve uma guerra que destruiu a população, quais sentidos ela adquiriu, visto que “o vencedor” não tomou a cidade para si. Para tratar desses questionamentos que envolvem o discurso e uma tomada de posição sobre os enunciados, Maingueneau propõe sete hipóteses para atenuar as lacunas deixadas por outras análises.

A primeira hipótese é a de que o interdiscurso¹⁸ tem precedência sobre o discurso. Nessa perspectiva a unidade de análise não seria o discurso em si, mas

¹⁷ [...] do ponto de vista da análise do discurso, a enunciação é fundamentalmente tomada no interdiscurso: a enunciação a colocar fronteiras entre o que é “selecionado” e, pouco a pouco, tornado preciso (através do que constitui o “universo de discurso”) e o que é rejeitado. Desse modo se acha, pois, desenhado num espaço vazio o campo de ‘tudo se opõe o que o sujeito disse’ (PÊCHEUX e FUCHS, *apud* CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2006)

¹⁸ Todo discurso é atravessado pela interdiscursividade, tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no interdiscurso. [...] a identidade de um discurso é indissociável de sua emergência e (de) sua manutenção através do interdiscurso. “a enunciação não

um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos. Segundo essa proposta, há duas interpretações: uma fraca e outra forte. A primeira supõe que a especificidade de um discurso dá-se em relação com outros; já a segunda coloca o interdiscurso como um espaço de regularidade pertinente, do qual diversos discursos são apenas componentes (MAINGUENEAU, 2008).

Decorre dessa segunda interpretação a perspectiva de que, em termos de gênese, não há uma constituição independente de um discurso em relação a outro, mas que se formam de maneira regulada no interior do interdiscurso. A partir disso, Maingueneau (2008) afirma que a relação interdiscursiva estruturaria a identidade. “Ou seja, todo o discurso, conforme toda a cultura é finito, na medida em que repousa sobre partilhas iniciais, mas essas partilhas não tomariam forma sobre um espaço semântico indiferenciado.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 21)

Na segunda hipótese, o autor faz menção ao caráter constitutivo da relação interdiscursiva. Segundo ele, ela faz com que a relação semântica entre os discursos pareça um processo de tradução, de intercompreensão regulada. “Ou seja, cada um introduz o Outro¹⁹ em seu fechamento, traduzindo seus enunciados nas categorias do Mesmo. Desse modo, a relação com o Outro se dá sob a forma de “simulacro” que dele se constrói.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 21).

Seguindo essa hipótese, o conflito entre dois discursos não advém de um reencontro acidental de discursos que teriam se instituído independente um do outro, mas a manifestação de uma incompatibilidade radical que permitiu a constituição desses discursos. Esse conflito não vem acrescentar, do exterior, a um discurso auto-suficiente por direito; ele está inscrito em suas próprias condições de possibilidades (MAINGUENEAU, 2008, p. 21).

A terceira hipótese proposta pelo autor para dar conta do interdiscurso fundamenta-se na concepção de que há um sistema de restrições semânticas globais. Com isso, o autor busca libertar-se da problemática do signo, ou mesmo da sentença, para apreender o dinamismo da “significância” que domina toda a discursividade. Desse modo, o autor recusa a ideia de que não há lugar para uma

se desenvolve sobre uma linha de intenção fechada; ela é de parte a parte atravessada pelas múltiplas formas retomadas de falas, já ocorridas ou virtuais, pela ameaça de escorregar na naquilo que não se deve jamais dizer” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2006, pp. 286-287)

¹⁹ Esse outro não seria o outro da teoria lacaniana, mas o Outro do espaço discursivo ‘aquela parte do sentido que foi necessário o discurso sacrificar para constituir sua própria identidade’; o Outro circunscreve justamente o dizível insuportável sobre cujo interdito se constitui o discurso. (MAINGUENEAU, 2008, p. 21-37).

análise da “superfície” e “profundidade” textuais, reservando apenas para a profundidade os domínios das restrições semânticas, mas que há disseminação sobre múltiplos planos do discurso: o enunciado²⁰, a enunciação e mesmo além dela (MAINGUENEAU, 2008, p. 22).

A quarta hipótese, por sua vez, está calcada no sistema de restrições semânticas. Segundo o autor o sistema de restrições deve ser concebido como um modelo de competência interdiscursiva. Com isso, o autor remete-se à problemática da gramática gerativa chomskyana, mas postula que os enunciadores de um discurso dado o domínio tácito das regras é que permitem produzir e interpretar enunciados que resultam de sua própria formação discursiva e, correlativamente, permitem identificar incompatíveis com ela enunciados das formações discursivas antagônicas (MAINGUENEAU, 2008, p. 22).

De acordo com a quinta hipótese, o discurso não deve ser pensado apenas como um conjunto de textos, mas como uma prática discursiva. O sistema de restrições semânticas, para além do enunciado e enunciação, permite tornar esses textos comensuráveis com a “rede institucional” de um “grupo”, aquele que a enunciação discursiva ao mesmo tempo supõe e torna possível (MAINGUENEAU, 2008).

A sexta hipótese extrapola a prática discursiva, enquanto unidade de um conjunto de enunciados, para uma prática intersemiótica a qual integra produções pertencentes a outros domínios semióticos, essa extensão torna-se possível, porque o sistema de restrições que funda a existência do discurso pode ser pertinente para outros domínios (MAINGUENEAU, 2008, p. 23).

A última hipótese abre espaço para que se pense a possibilidade de isomorfismos entre discurso e outras séries, sem com isso reduzir a especificidade dos termos assim correlacionados. Desse modo, a formação discursiva revela-se como um esquema de correspondência entre campos à primeira vista heterônimos (MAINGUENEAU, 2008, p. 24).

Ainda de acordo com o autor, ao traçar tais hipóteses, o que ele tentou mostrar foi que não é indispensável multiplicar as linhas de ruptura para pensar a discursividade, e que é possível pensar um sistema de articulações sem anular a

²⁰ Termo com valor polissêmico nas ciências da linguagem e só tem verdadeiramente sentido no interior das oposições em que está inserido. É empregado em dois eixos: seja em oposição à enunciação – como produto do ato de produção-, seja simplesmente como uma sequência verbal de uma extensão variável.

identidade de cada instância. Embora o projeto do autor opere no nível do discurso, é necessário esse olhar, tendo em vista que está ligado à corrente que atravessa o campo das ciências humanas.

Conforme já se tratou no capítulo um, a abordagem ao texto literário foi marcada pelas correntes que o viam enquanto obra literária ou mesmo texto, centradas, ora em questões estruturais e históricas, ora em questões que demandavam uma relação autor x obra, dissociadas das condições de produção/recepção de tais obras.

2.1.3. Discurso literário: discurso constituinte

A Análise do Discurso Francesa, mais precisamente a praticada por Dominique Maingueneau, propõe uma análise que evidencie o discurso na perspectiva do discurso constituinte, levando em consideração suas condições de produção e recepção:

Na medida em que tenha como base uma análise do discurso, uma análise da “constituencia” dos discursos constituintes deve concentrar-se em mostrar o vínculo inextrincável entre interdiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre organização textual e uma atividade enunciativa. Sua enunciação se instaura como dispositivo de legitimação de seu próprio espaço, incluindo seu aspecto institucional: ela articula o engendramento de um texto e uma maneira de inscrever-se num universo social. (MAINGUENEAU, 2006, p. 62)

Na perspectiva da AD, o discurso literário não é isolado, ainda que tenha suas especificidades: ele participa de um plano determinado da produção verbal, o dos discursos constituintes. Ou seja, aqueles que se propõem como discursos de origem e que são utilizados para validar outros discursos, isto é, ao reportar-se ao discurso literário, filosófico, religioso e científico alguém valida o que está querendo afirmar:

Os discursos constituintes dão sentido aos atos da coletividade, eles são a garantia de múltiplos gêneros do discurso. O jornalista às voltas com um debate sobre um problema social recorrerá muito naturalmente à autoridade do intelectual, do teólogo ou do filósofo. Mas o inverso não acontece. Os discursos constituintes possuem, assim, um estatuto singular: zona de fala em meio a outras e falas que pretendem preponderar sobre todas as outras. Discursos-limites, situados sobre um limite e lidando com o limite, devendo gerar textualidade os paradoxos que esse estatuto implica. Junto com eles vêm à tona, em toda a sua acuidade, as questões relativas ao carisma, à encarnação, à delegação do Absoluto: para não se autorizarem apenas por

si mesmos, devendo aparecer como ligados a uma Fonte legitimadora. Eles são ao mesmo tempo auto e heteroconstituintes, duas faces que se supõem reciprocamente: só um discurso que se constitui tematizando sua própria constituição pode desempenhar um papel constituinte para outros discursos. (MAINGUENEAU, 2008, p. 38-39)

Esses discursos constituintes são atravessados por outros discursos os quais se autorizam a partir de duas dimensões indissociáveis: a constituição como ação de estabelecer legalmente como processo pelo qual o discurso se instaura, constituindo sua própria emergência no interdiscurso e os modos de organização, de coesão discursiva. A constituição no sentido de um agenciamento de elementos fundador de uma totalidade textual (MAINGUENEAU, 2008, p. 38).

Desse modo, a análise da “constituição” dos discursos constituintes deve assim se ater a mostrar a articulação entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma representação do mundo e uma atividade enunciativa. [...] Nesse processo não há dissociação, na constituição discursiva, das operações enunciativas pelas quais o discurso é instituído (MAINGUENEAU, 2008, p. 41).

Partindo dessa perspectiva, o autor recusa-se a dissociar as operações enunciativas por meio das quais se institui o discurso – que constrói dessa maneira a legitimidade de seu posicionamento – do modo de articulação institucional que esse discurso a um só tempo pressupõe e estrutura. Ou seja, há um imbricamento no processo de constituição do discurso e o meio que o constitui, tornando-se indissociáveis no processo de análise do discurso.

Seguindo a perspectiva do discurso constituinte, o autor diz evocar somente discursos constituintes de nosso tipo de sociedade. Ele afirma que cada tipo de discurso constituinte luta por sua supremacia sobre os outros, no entanto, esses discursos revelam-se a um só tempo interno e externo aos outros, aos quais atravessam e pelos quais são atravessados (MAINGUENEAU, 2006, p. 42)

A vantagem de tratar os discursos como constituintes reside no fato de que eles adquirem um estatuto particular, não se trata de “texto” ou “obra”, mas de inscrição. Ou seja, abrange uma gama maior de discursos, tendo em vista que “inscrever” amplia o escopo de discursos analisados, incluindo-se também as literaturas orais, as quais são “inscritas”, sem utilizar os códigos gráficos (MAINGUENEAU, 2006, p. 42)

Além disso, o discurso constituinte traz algumas implicações tais como a associação entre as operações languageiras e os espaço institucional:

As formas enunciativas não são aí um simples vetor de idéias, elas representam uma instituição no discurso, ao mesmo tempo em que moldam, legitimando-o (ou deslegitimando-o) esse universo social no qual eles vêm se inscrever. Há constituição precisamente na medida em que um dispositivo enunciativo funda, de uma forma que é de certa maneira performativa, sua própria essência, fazendo como se extraísse essa legitimidade de uma fonte da qual ele seria a encarnação (o verbo revelado, a Razão, a Lei etc.). Há assim uma circularidade constitutiva entre imagem que ele dá de sua própria instauração e a validação retrospectiva de certa configuração da comunicação, da repartição de sua autoridade, do exercício do poder que ele cauciona, denuncia ou promove por seu gesto instaurador. (MAINGUENEAU, 2008, p. 54)

Essa relação discursiva que movimenta a obra literária entre os fatores internos e externos ao texto faz com que o discurso se articule criando espaço para a inserção de toda uma aproximação do texto com o contexto de produção. Partindo disso, percebemos que essa tensão criadora perpassa vários dos elementos que compõem o cenário do contexto de produção, conforme salienta Samuel:

A literatura é uma forma de apreensão do real, é ideológica, pois sua mimese passa por um código ideológico. Os dois funcionamentos - linguagem e ideologia –caracterizam a escrita do texto de arte literária. [...] porque se a linguagem é aquilo que nos capacita dizer o que dizemos seu dizer não se dá sobre o vazio semântico, o que ele diz é ideológico, e sua capacidade de dizer manifesta a linguagem. (SAMUEL, 2002, p. 15)

Desse modo, compreendemos que a literatura é algo construído na e pela linguagem, tendo como ponto de partida uma cena enunciativa a qual a capacita a inserir-se em um determinado contexto e faz com que se diga algo a partir desse contexto. Por essa condição de construção, ela está plena de marcas discursivas que busca construir uma visão ideológica a partir de um determinado prisma quer do ponto de vista do autor, quer do leitor ou mesmo da interação entre ambos. Ou seja, o que se pode afirmar sobre ela encontra-se articulado através de uma cadeia de discurso.

Dessa forma, quando um escritor que pertence ao contexto do Romantismo literário põe em cena elementos que representam marcas de produção, ele o faz através de uma ideologia do “tudo pode” no discurso, uma vez que o mesmo é fruto da linguagem e encontra fundamentos na cena de enunciação e no processo ideológico que a perpassa para se constituir como tal.

Nessa perspectiva de cunho ideológico da obra, Bosi, referindo-se a questão ideológica no romance, ressalta que:

[...] uma consequência notável para o miolo ideológico do romance é que a unidade, mascarada pela dispersão dos atos e das palavras, ultrapassa os indivíduos e acaba fixando-se em níveis impessoais: a sociedade e as forças do inconsciente. (BOSI, 2005, p. 180)

Esse postulado aproxima-se da perspectiva da AD, tendo em vista que aproxima “uma máscara” criada pelo uso das palavras, chegando à sociedade que esse discurso representa. Diante do exposto, vale ressaltar o lugar da prática discursiva literária como um mundo “real”, conforme salienta Maingueneau:

Um mundo “real” que a obra pretende representar como um mundo exterior a ela só é acessível através do “mundo” instituído pela obra. “O mundo da obra” deve ser lido nos dois sentidos: como um mundo representado pela obra e como o mundo que ela constrói através de sua clausura. Longe de ser visado por um discurso transparente, o mundo é, portanto “imitado” por próprio discurso. (MAINGUENEAU, 1996 p. 185)

Em relação a essa perspectiva, é importante destacar-se a contribuição de Bakhtin ao tratar a obra como uma réplica do diálogo que se funda em uma cadeia de comunicação discursiva:

A obra, como uma réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia de comunicação discursiva; como réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso. (BAKHTIN, 2003, p. 279)

A partir desses dois posicionamentos teóricos acerca do “mundo” da obra, podemos perceber um ponto em comum entre eles: a obra constrói-se em um processo de trocas que se dão através da possibilidade de estabelecer um diálogo entre as outras obras as quais interpelam e é interpelada por elas. Aqui há uma aproximação entre a questão do discurso constituinte, ou seja, é atravessado por outros discursos.

Assim, percebemos que as obras *O Sertanejo e Cordéis e outros poemas*, embora, ponham em prática um discurso que constrói um mundo que, de certa forma, nos é familiar, abrem um leque de possibilidade para que se possa vê-lo

através de um discurso camuflado o qual é perpassado por outros discursos naturalizados por ele.

Diante disso, não há nesses discursos só a construção do “homem do sertão, herói vítima de um sistema”, lutando contra as intempéries da terra, mas cruzam fronteiras discursos que vão pondo em evidências outros elementos maiores que a terra e o homem. Esses elementos questionados de forma, aparentemente, simplória, na realidade, abrem margem para uma discussão em torno do que está sendo construído discursivamente. Nessa artimanha do discurso, vão sendo mobilizados elementos para dar-lhe feição dentre eles destaca-se: personagens (enunciadores), cenas da enunciação e *ethé* desses personagens.

2.1.4. A mobilização do discurso através do enunciador-personagem²¹

Um elemento inscrito no seio da obra que contribui para evidenciar as práticas discursivas é o personagem, pois conforme Bakhtin há uma dificuldade para o autor compor a personagem, uma vez que ela deverá representar papéis. E papéis esses que representamos socialmente, portanto:

O autor não encontra de imediato para a personagem uma visão não aleatória, sua resposta não se torna de imediatamente produtiva e de princípio, e o tratamento axiológico único desenvolve-se o todo do personagem: esta exhibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos da alma do autor; através do caos de tais respostas, ela terá de inteirar-se amplamente de sua verdadeira diretriz axiológica até que feições finalmente se constituam em um todo estável e necessário. (BAKHTIN, 2003, p. 4)

A busca de aperfeiçoamento da personagem perpassa a busca que se desempenha na construção dos personagens “manipulados” e “manipuladores” que se representa socialmente. Quanto maior o poder de conferir “verdades” ao nosso personagem social maior o poder de impor-se socialmente. Essas verdades são construídas a partir de identidades que são assumidas ou refutadas. Assim também ocorre com o personagem “ficcional”.

²¹ Tratamos, nessa análise, para sermos coerentes com os termos da AD, o personagem por enunciador – personagem.

Desse modo quando José de Alencar apresenta-nos Arnaldo, um ser forte e que apresenta laços com forças ocultas, capaz de dormir junto aos bichos, lutar contra homens temidos e sair vitorioso, mas que diante dos poderes econômico e do amor torna-se submisso e que, além disso, age às escondidas como se nada tivesse acontecido, na realidade, o autor está abrindo uma possibilidade de discussão não do que está explícito na obra, mas para um mergulho nos implícitos. Para parti-la deles, agir-se discursivamente, tomando como ponto de partida a construção discursiva que põe em evidência fortes índices do poder do discurso. Na construção de imagens que se distanciam ou aproximam-se como forma de fazer existirem os poderes desse herói.

Os indícios de que os valentões do sertão são apenas uma coisa do dono de terras ficam marcados quando o enunciador, logo no início da obra *O Sertanejo*, ao tratar da chegada da família Campelo, põe-nos em evidência um quadro cenografico que mostra a necessidade dos valentões para a segurança da vida dos “donos do sertão”:

Compunha-se ela de muitas pessoas. Dessas, vinte pertenciam à classe ainda não extinta de valentões, que os fazendeiros desde aquele tempo costumavam angariar para lhes formarem o séquito e guardarem sua pessoa; quando não serviam, como tantas vezes aconteceu de cegos instrumentos as vinganças e ódios sanguinários²². (ALENCAR, 2006, p. 8)

Embora esse discurso procure apresentar o Capitão Campelo como um homem ordeiro e respeitador, ele também evidencia a necessidade de um personagem que ocupasse o lugar de poder econômico no sertão. Alguém que devia ser protegido de ataques dos inimigos ou atacasse o “inimigo” antes de ser atacado. Para isso, surge a figura do valentão, que ataca na hora certa, mas que sai de cena também na hora certa.

É o discurso, justificado pela relação do saber fazer/poder fazer, que institui a necessidade das levadas de valentões que campeiam pelo sertão dispostos a morrer pela defesa do senhor a quem servem, mas que não são tratados como pessoas, porém como objetos de posse do dono da terra.

Acreditamos que o discurso “velado” que aparece na obra de José de Alencar, seja mais aberto na obra de Patativa, isto é, na obra de Patativa os

²² Esses valentões só tinham importância para os fazendeiros enquanto estavam lutando para “salvá-los”. Após a luta tornavam-se invisíveis, ficando próximo aos fazendeiros para uma necessidade. Eram uma espécie de matadores de aluguel.

personagens já são apresentados sem nominalização. Eles representam já um grupo maior. No que tange ao processo descritivista, que em Alencar é muito forte, em Patativa, as ações ganham espaço e domínio na construção discursiva.

Desse modo, percebemos a importância de todos os elementos mobilizados na construção do discurso literário. Ou seja, para evidenciar determinadas práticas, o enunciador lança mão de discursos que são justificados em função das ações e das funções dos personagens, deixando entrever o embate entre o discurso, o enunciador e enunciatário.

2.2. A teoria das cenas da enunciação e do ethos discursivo

Na discussão teórica proposta por Maingueneau (2001), acerca da cenografia, ele deixa de lado, pelo menos de forma explícita, a questão das cenas da enunciação, tratando-as a partir da discussão proposta por ele em *O discurso literário* (2006). Na primeira discussão, o autor propõe um tratamento da obra, voltado para a situação de comunicação, abordando de forma explícita apenas a cenografia. Já na segunda, ele aborda a obra contemplando as cenas da enunciação: genérica - relacionando-a ao gênero; englobante, relacionando-a ao discurso e cenografia - espaço cruzado pelas cenas englobante e genérica, além disso, abre espaço para a “acomodação” do ethos (categoria tratada também nesse capítulo).

2.2.1. Cenas da enunciação

Para a análise do discurso literário, na perspectiva da AD, é importante que se faça um levantamento não apenas dos fatores do período de produção da obra, contexto, mas dos elementos que estão em seu interior. A cena de enunciação é um desses elementos. Segundo Charaudeau (2006) esse termo é freqüentemente empregado em concorrência com a “situação de comunicação”, porém é importante salientar que, ao falar em cena de enunciação, acentua-se o fato de que a enunciação acontece em um espaço instituído, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão constitutiva do discurso que coloca em cena, através disso é instalado o próprio espaço de enunciação.

2.2.1.1. Cena englobante

Para ampliarmos a discussão acerca da cena de enunciação, utilizamos as definições e exemplos propostos por Maingueneau, 2006:

A cena englobante corresponde ao que se costuma entender por “tipo de discurso”. Quando se recebe um folheto na rua, deve-se ser capaz de determinar se é membro do discurso religioso, político, publicitário etc., em outras palavras, em que cena englobante se deve situá-lo para interpretá-lo, em nome de que ele interpela aquele que o recebe [...] Todo enunciado literário está vinculado com uma cena englobante literária, sobre a qual se sabe em particular que permite seu autor use pseudônimo, que os estados de coisas que propõe sejam fictícios etc. As críticas à monarquia enunciadas nas *Fábulas* não gerou perseguição a seu autor porque esse gênero de texto era recebido numa cena englobante que não a dos libelos de oponentes opostos.

Nessa perspectiva, entendemos que a análise textual que pretende seguir os rumos da AD deve levar em consideração que há uma imbricação das cenas no tocante a análise do todo. Apenas para fins didáticos, é importante fazer determinados recortes que permitam salientar aspectos de uma das cenas ou de outra.

Levando em consideração que nosso objeto de estudo é o discurso literário. Um discurso constituído que deve concentrar-se em mostrar o vínculo inextrincável entre o interdiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre organização textual e uma atividade enunciativa, procura-se destacar em que cenas englobantes esses discursos se apresentam.

O século XIX foi marcado, no Brasil, por uma necessidade de criar-se uma identidade de nação. Para isso, muitos autores utilizaram-se da literatura para procurar “compor uma radiografia” da população, dos aspectos geográficos e paisagísticos desse país para apresentar-lhe como um “modelo” de nação. Conforme já foi tratado no capítulo um.

Embora percebamos que essas cenas englobantes não tenham surtido o efeito de representar a criação desse Ser brasileiro/ cearense, é interessante notar que através desses construções surge o Outro do discurso que se “mostra” no simulacro dessa ausência. Ou seja, ao negar-se que não houve de fato a constituição de uma representação desse todo “ser brasileiro/cearense” nesses discursos, vemos que falta algo que componha o todo: a brasilidade/cearensidade.

Assim, em *O sertanejo*, ao traçar o perfil do cearense Arnaldo, herói destemido que vive para servir, não se importando se a própria vida está em perigo, o autor faz emergir a figura do herói romântico que não se mostra, mas age e resigna-se sempre para guardar certo ar de mistério. Também podemos ver nessa ação um medo de revelar-se superior a seu amo. É provável que essa descrição de Arnaldo deixe entrever uma forma de submissão do herói ao senhor. Além disso, havia como um acordo tácito, para que não se “falasse” do que não era para falar.

Desse modo, o leitor, situando esse romance em uma cena englobante literária que “torna tudo fictício”, pode levantar hipóteses, se há ou não uma denúncia velada da forma de viver e Ser no sertão do Ceará e como isso contribuiu/contribui para descortinar as relações de poder instituídas através dessas práticas discursivas as quais, não pretendem “mostrar”, mas dão pistas para que o leitor as situe no tempo e no espaço, para analisar em que cena englobante deve situar o discurso para afirmar algo sobre ele.

Já Em *Cordéis e outros poemas*, encontrar-se uma cena englobante que autoriza o leitor a lê-lo, não como a busca de uma identidade, mas como a imposição de um Ser cearense, não mais velado, mas descoberto que luta pela sobrevivência, não um herói, mas vários, estes já não vivem para servir a alguém de bom grado, mas são obrigados a servir pela necessidade de sobrevivência. A terra que em *O sertanejo* é amigável e protetora, em *Cordéis e outros poemas* torna-se inimiga que expulsa o homem do sertão cearense em busca de refúgios em outras paragens.

Desse modo, ao procurar contextualizar, em que cenas englobantes esses discursos podem ser lidos, propomos lê-los em uma cena englobante que parte do literário aparentemente inofensivo para enfocar um discurso atravessado por conflitos sócio-político-econômico calcado por uma ‘cena de enunciação’ que permite validar uma leitura que mostra a forma como as “vozes veladas” se fazem ouvir sem se comprometerem.

2. 2.1.2. Cena genérica

A cena genérica centra-se no gênero do discurso²³. A partir do gênero, o leitor passa a observar a finalidade daquela enunciação, que relação pode ser estabelecida entre tempo e espaço. De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2006, p. 96):

A cena genérica é definida pelos gêneros de discurso particulares. Cada gênero de discurso implica, com efeito, uma cena específica: papéis para parceiros, circunstâncias (o em particular um modo de inscrição no espaço e no tempo), um suporte material, um modo de circulação, uma finalidade etc.

A cena genérica que institui as duas obras em análise, em princípio, apresentou-se de modo diferente do que hoje se tem como material de análise, a saber: *O sertanejo* circulou, enquanto suporte de circulação, em forma de folhetim, conforme circulavam as obras no período de sua produção. Já os cordéis, compilados em *Cordéis e outros poemas*, chegaram ao público na forma oral através de “cantorias”, posteriormente, foram encartados e vendidos nas feiras.

Ambas destinavam-se a um público diferente: *O sertanejo* tinha como público os frequentadores de salões, principalmente, as moças que viam nessas obras uma forma de extravasar paixões. Já *Os cordéis* tinham como público, geralmente, agricultores, feirantes, ou seja, um público não letrado que buscava vê-se refletido nessas páginas, bem como se sentir-se vingados quando, através da viola, outro homem da mesma classe cantava suas dores e vitórias.

Desse modo, ao analisar a cenografia no discurso literário, procuramos evidenciar a forma pela qual ela apresenta-se como centro sob o qual se constitui

²³ É importante destacar a dificuldade de se trabalhar com as duas obras, pois ambas pertencem a gêneros diferentes. O romance com sua estrutura linear, situado em um tempo e espaço, escrito com uma finalidade específica, permite uma maior estabilidade no processo de análise. Já os cordéis apresentam-se bastante instáveis, pois cada qual, embora pertencente ao mesmo gênero, representa uma finalidade, um contexto de produção e recepção diferentes. Maingueneau salienta que o gênero não deve ser visto com a “camisa de força” de uma análise, pois um mesmo gênero apresenta perspectivas diversas para a leitura. Ele cita dois exemplos de poemas: inscrito no contexto do Romantismo outro do Parnasianismo. Para a leitura do primeiro, o teórico afirma que há uma mobilização maior da subjetividade ou uma interpelação do leitor; o segundo cujo objetivo é uma leitura mais objetiva, sem compromisso com a realidade – arte pela arte- há um distanciamento do leitor o qual não se vê tão interpelado a interagir com a leitura. Tendo em vista essa consideração, não achamos importante tecer comentários sobre a questão do gênero, mas tentar mostrar como o gênero cordel interpela o leitor para aderir à proposta dele.

esse direito de dizer tal enunciado a partir de determinados pontos que constituem os espaços de enunciação.

A construção da obra *O sertanejo* põe em evidência os primeiros passos da família Campelo, cavalgando pelos descampados do sertão cearense, vinda de uma viagem a Recife, acompanhada por homens armados para guarda-lhe das emboscadas. Após a apresentação desse cenário de violência, entra em cena o primeiro fato que vai evidenciar a devoção de Arnaldo, o sertanejo, à família Campelo.

Ele não viajou com a família, visivelmente, mas a acompanhou pela mata, temendo que ela caísse em alguma armadilha não observada pela tropa. De volta à fazenda, ele retorna da mesma forma, uma sombra que vê sem ser vista. A filha se distancia da tropa e cai em uma situação de risco, pois a mata seca está pegando fogo e ela cai desfalecida, prontamente, amparada por Arnaldo, acorda em casa sem saber o que lhe ocorrera.

A família sofre, temendo que ela tenha morrido, mas a encontra sã e salva. A partir dessas imagens, surge à presença da religiosidade, pois todos haviam feito promessas para que ela se salvasse. Como obtiveram a graça pedida, a família e os agregados preparam-se para cumprir o prometido. Para isso realizam novenas a Nossa Senhora. Embora Arnaldo também se mostre temente a Deus e as graças recebidas de Nossa Senhora, não acompanha o grupo a capela, mas observa tudo à distância, tentando divisar a figura de D. Flor em meio ao grupo que faz orações dentro da capela.

A partir desse quadro cenográfico, vamos ter o desenvolvimento das ações sempre pondo em evidência a presença do espaço fazenda sobre as ações dos personagens. Dependendo das ações há uma mudança de cenário e com essa mudança a mobilização de aspectos reveladores dessa religiosidade sobre as forças físicas e econômicas. Outro momento que marca profundamente essa força da religiosidade é quando Fragoso tenta invadir a fazenda e levar D. Flor. Nesse momento, capitão Campelo, antes de tomar qualquer atitude aconselha-se com o capelão.

Algo semelhante percebemos em *Cordéis e outros poemas*²⁴, pois ao enunciar do lugar da terra seca que joga com o destino dos sertanejos cearenses, o enunciador vai traçando uma cenografia que evidencia a miséria, as lutas impostas ao homem do sertão cearense, o abandono, o descaso etc. Para procurar amparo, o enunciador dirige-se ao Criador implorando ajuda ao desvalido. Os cordéis que melhor evidenciam essa presença da religiosidade²⁵ são: A história de Abílio e seu cachorro Jupi, Saudação a Juazeiro e Antonio Conselheiro.

2.2.1.3. Cenografia

Mainqueneau afirma que como qualquer enunciado, a obra literária implica uma situação de enunciação. Ele levanta alguns questionamentos sobre a situação de enunciação como, por exemplo, se seria possível responder quais são as circunstâncias de sua produção tais como: foi produzida no decorrer de tal (is) período(s), em tal (is) lugar (es), por tal (is) indivíduo(s). Após isso, ele diz que responder a essas questões seria uma resposta insuficiente, pois o objetivo não é apreender a obra em sua gênese, mas como dispositivo de comunicação (MAINGUENEAU, 2001, p. 122).

O autor trata a obra como um suporte de um ato de discurso reconhecido socialmente, ou seja, ela é enunciada através de uma instituição, no caso, um gênero de discurso determinado que ele próprio mobiliza que é a Literatura.

Esse teórico salienta ainda que as condições de enunciação vinculadas a cada gênero correspondem a outras tantas expectativas do público e antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor:

Mas descrevendo assim de fora o modo de consumo da obra, capta-se um comportamento social, não se tem acesso à situação através da qual uma obra singular coloca sua enunciação, a que a torna legítima e que ela, em compensação, legítima. Afinal, qualquer obra, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação de enunciação que a torna pertinente. O romance “realista” não é apenas “realista” por seu conteúdo, mas porque institui a situação de enunciação narrativa que o torna “realista”. Enunciação por excelência ameaçada, a obra literária liga de fato à

²⁴ Embora se coloque a questão do retirante como ponto central a ser observado em *Cordéis e outros poemas*, vale ressaltar que alguns cordéis apresentam outros tipos/ethé, mas esses vivem imersos as condições humanas tão precárias quanto os que fogem da seca. Talvez eles sejam reveladores mais profundos da real causa da miséria: a desigualdade social e o abandono do poder público.

²⁵ A religiosidade se mostra ao longo de todos os cordéis, pois para cada problema há uma forma de interpelar a presença do Senhor.

colocação de condições de legitimação do seu próprio dizer. A situação dentro da qual a obra se enuncia não é um contexto preestabelecido e fixo: *encontra-se tanto a montante da obra quanto a jusante, pois deve ser validada pelo próprio enunciado que permite exhibir*²⁶. O que o texto diz pressupõe-se um cenário de palavras determinada que ele deva validar através de sua enunciação. (MAINGUENEAU, 2001, p. 122)

Partindo desse pressuposto, muitas são as questões que o analista precisa levantar para dar conta de uma pesquisa que se institua nesse campo, no entanto a legitimidade do que pode ser afirmado/negado na/pela obra reside no fato de que a situação de enunciação institui esse dizer, tomando com ponto de partida o enunciado. Através desse enunciado, há um cenário de palavras que permitem validar essa ou aquela informação. Nisso reside à importância da cenografia, definida pelo autor como:

Chamamos de **cenografia**²⁷ essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento-grafia não a uma posição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimante de um texto estabilizado. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (**topografia**) e o termo (**cronografia**) a partir das quais se desenvolve a enunciação. (MAINGUENEAU, 2001, p.123)

Segundo essa proposição, esse termo é abrangente, tendo em vista que ultrapassa a questão do suporte oral/escrito para atingir um nível mais profundo: o processo fundador. Esse processo evidencia a legitimidade dessa inscrição, definindo também as condições de enunciador, co-enunciador, espaço e tempo, ou seja, ocorre em um processo de troca “de dentro para fora” e “de fora para dentro” das situações de enunciação.

Ainda de acordo com Maingueneau, outro aspecto que é importante tratar, em termos de cenografia, é o cenário literário, tendo em vista que é ele que confere o contexto pragmático à obra:

A cenografia de uma obra é dominada, por sua vez, pelo cenário literário. É o último que confere o contexto pragmático à obra, associando uma posição de “autor” a uma posição de “público” cujas variedades variam de acordo com as épocas e as sociedades. De fato, vimos que o co-enunciador não é confrontado diretamente ao cenário literário enquanto tal, mas ao ritual discursivo imposto por esse ou aquele gênero: ele lê uma tragédia ou um poema épico e não pura literatura. No entanto a obra está longe de sofrer por inteiro o condicionamento do gênero de discurso. A partir do momento

²⁶ Destaque do autor.

²⁷ Destaques do autor.

em que o autor faz uma obra de fato, não pode se contentar em mobilizar um gênero, sobretudo quando o campo literário é o palco de um conflito permanente de posições: o ritual da poesia decerto não mudou muito dos românticos aos parnasianos, mas a cenografia implicada por *As meditações* de Lamartine é bem diferente dos *Poemas bárbaros* de um Leconte de Lisle. (MAINGUENEAU, 2001, p. 123)

O cenário literário que domina a cenografia é atravessado pelo gênero do discurso, fazendo com que o leitor, quando leia, não esteja preso apenas ao literário, mas ao que o gênero propõe. Assim, um leitor não lê um poema da mesma forma que um romance ou uma epopéia, pois para cada gênero há uma necessidade de o leitor mobilizar um conhecimento de mundo que possa ser pertinente àquela leitura. Entretanto o gênero não deve ser tido como “uma camisa de força” para a leitura, tendo em vista que o campo literário é palco de conflito permanente entre posições, isso fica evidente quando Maingueneau propõe a análise de *Meditações e poemas bárbaros*.

Embora as *Meditações e Poemas bárbaros* pertençam ao gênero poema, implicam cenografias diferentes, tendo em vista que o primeiro centra-se no Romantismo, o segundo no Parnasianismo. Ou seja, mesmo partindo do mesmo gênero, há as condições de produção e as marcas linguísticas que direcionam o leitor a uma leitura mais subjetiva do poema *Meditações*, pois há uma informação mais centrada no “eu”, enquanto em *Poemas bárbaros* será uma leitura mais objetiva, posto que seja um poema “que não pretende” transferir emoções

Desse modo, *Meditações* volta-se para uma cenografia de um limite instável, de suspense entre as dicotomias vida/morte, dia/noite, outono/inverno etc. Dessa forma, “o eu”, está limitado por uma cronografia à qual corresponde a uma topografia definida como “último asilo”, “orla do esquecimento”, isso é, o “eu” deixa toda a liberdade a uma palavra murmurada, a de “meditações” que só se dirige a si mesmo (MAINGUENEAU, 2001, p. 124)

Já em os *Poemas Bárbaros* não se pode afirmar quem, quando, para quem, onde ou quando são proferidos os textos. Ou seja, há uma ruptura entre enunciado e situação de enunciação que paradoxalmente caracteriza tal cenografia. Isso se deve a pretensão parnasiana de uma obra que surja de um puro alhures espacial e temporal e espacial que exista por si mesma, subtraída de qualquer processo de comunicação entre enunciador e co-enunciador especificados, atribuindo, assim, à página o papel de única cenografia, deixando de lado qualquer

vestígio de situação de enunciação. Desse modo, o poema funcionaria com “uma espécie de mandala” o qual comunicaria sua força àquele que o contempla, sem vínculos com contingência histórica, apenas pelo acesso à cenografia “branca” (MAINGUENEAU, 2001, p. 125).

Além dessas cenografias de *Meditações* e *Poemas bárbaros*, Maingueneau apresenta também uma discussão acerca de “*Fábulas*”, de La Fontaine, em que o dialogismo generalizado passa pela cenografia de um contador que sabe intervir em sua narrativa para estabelecer uma convivência com um leitor bem próximo dele:

Esse contador apresentar-se como um homem de bem culto que se dirige a gente honesta, ela própria culta e submetendo-se às regras da conversação mundana: necessidade espiritual, de variar seu discurso, de não ser prolixo demais, de adotar uma distância irônica, de manejar a alusão e o duplo sentido, etc. É, portanto através de uma cenografia vinculada à sociabilidade de uma elite refinada que as *Fábulas* mostram a crueldade de um mundo de predadores. Existe tensão o humanismo (nos dois sentidos do termo) da cenografia e a desumanidade das histórias que esta permite contar. (MAINGUENEAU, 2001, p. 125)

Desse modo, ao estabelecer a cenografia que é do domínio de quem convive com esse mundo, apresentando-se como parte dele, o enunciador mostra-se capaz de estar ali e poder questionar o papel das fábulas como elemento crueldade e desumano. Nesse caso, a cenografia de La Fontaine trava um debate intertextual com a cenografia vinculada ao gênero do discurso “fábulas” tradicionais, não para desqualificá-lo, mas para se utilizar das artimanhas desse e propor uma ruptura com o discurso desumano presente nelas.

A partir dessa discussão, é importante salientar que para pensar-se a cenografia é importante, não apenas a obra como um espaço fechado que contém tudo, mas com um espaço dialógico no qual há trocas entre os elementos internos e os externos a obra. É a partir da consciência dessas trocas que se pode enveredar nas afirmações sobre essa ou aquela obra.

Após apresentar a definição e o espaço da cenografia, Maingueneau (2001) apresenta uma caracterização da cenografia a partir de cenários validados²⁸ quer se trate de outros gêneros literários, quer se trate de outras obras, de situação de comunicação de ordem não literária, ou seja, de indícios de vários tipos:

²⁸ “Deve entender-se por cenários validados, não os “valorizados”, mas já instituídos no universo do saber público.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 126)

- o texto mostra a cenografia que o torna possível: as *Fábulas* não “dizem” explicitamente que são carregadas por uma cenografia mundana, mas mostram isso por indícios textuais variados;
- podem existir indicações paratextuais: um título, a menção de um gênero (“crônica”, “lembranças”...), um prefácio do autor...;
- encontra-se finalmente indicações explícitas nos próprios textos, que reivindicam muitas vezes a caução de cenários enunciativos preexistentes.

Explicitando isso em análise, Maingueneau apresenta dois exemplos: *Ensaaios*, as *Provinciais*. No primeiro, Montaigne vai invocar o *Íon* de Platão para justificar a cenografia do “ensaio”, e sua enunciação em saltos e cambalhotas. Já no segundo, há a evocação de cenas que servem de contrastes para validar a cenografia:

Sentado no tripé das Musas, diz Platão, verte com fúria tudo que lhe vem à boca, como a gárgula de uma fonte, sem examiná-las ou enviesá-las, e escapam-lhe coisas de cor diversa, de substância contrária e de um fluxo interrompido. Ele próprio é toda poética, a velha teologia, poesia, dizem os sábios, e a primeira filosofia. É a linguagem original dos deuses. (PLATÃO *apud* MAINGUENEAU, 2001, p. 126)

Recorrendo a Platão, Montaigne convida o leitor a interpretar a enunciação do autor através do cenário validado por uma palavra saída da Origem, no espaço e no tempo abençoado pelos deuses: a Grécia dos humanistas. Com esse retorno à Grécia, o termo “Renascimento” adquire força, isso porque, Montaigne faz coincidir seu retorno à Natureza com uma regressão temporal aquém da distinção entre filosofia, teologia e poesia.

De acordo com Maingueneau (2001), mesmo que o cenário no qual Montaigne se apóie seja Platão, só intervém na cenografia no que tange a reelaboração através das categorias de *Ensaaios*. Nesse sentido, um cenário validado que é mobilizado a serviço da cenografia de uma obra é também o produto da obra que pretende enunciar a partir dele. Montaigne pretende imitar uma cenografia platônica, mas esta também é um produto dos *Ensaaios*.

Ainda de acordo com esse teórico, não é necessário que a situação de enunciação “mostrada” pela obra esteja em conformidade perfeita com os cenários

validados que ela reivindica em seu texto, nem que formem um conjunto homogêneo. Ou seja, a cenografia global da obra resulta de fato do relacionamento de todos esses elementos, do percurso de sua rede (MAINGUENEAU, 2001, p. 126).

Além dessa possibilidade de interação dos elementos que compõem a cenografia, há também a perspectiva de que a cenografia se constitua através de cenas que se contrastam, ou **antiespelhos**²⁹:

A obra às vezes legitima sua cenografia evocando cenas que servem de contraste [...] é o caso dos ditos do jesuíta meloso das Provinciais (cartas 4 a 10): o narrador, o amigo do Provincial, legitima-se obliquamente, encenando uma enunciação com conteúdos os quais vêm contrastar com a sua. Nesse exemplo, o “antiespelho” está incluído na cenografia que ele fortalece. Está-se diante, então de uma estratégia subversiva, de uma paródia no sentido amplo: o cenário subvertido é desqualificado através da própria enunciação. (MAINGUENEAU, 2001, p. 127)

Nessa perspectiva, a construção da obra se dá não com o que é posto no enunciado, mas com a possibilidade de negação desse enunciado. Por exemplo, quando La Fontaine recorre às fábulas para construir o discurso de *Fábulas*, nega o tom moralizante daquelas, mas o utiliza para criar uma cenografia a qual mostre a desumanização que essas histórias permitem criar, ou seja, funcionam como um antiespelho para que ele possa apresentar o que pretende sobre esse gênero textual e as implicações de seu tom moralizante mundano.

Até aqui, o teórico tratou de uma obra sustentada por uma única cenografia, no entanto, ele afirma existir o fenômeno “da narração intradieética” na qual o narrador delega a função a um personagem da narrativa, constituindo uma cenografia delegada. Para tratar da cenografia delegada Maingueneau (2001), vale-se do exemplo de algumas novelas de Maupassant:

Temos diante de nós uma primeira cenografia, bastante vaga: um mundano experiente, o próprio escritor, evoca para um público indeterminado seu encontro com alguém que conta um evento notável de sua vida. A topografia e a cronografia serão, por exemplo, as de uma refeição de celibatários em algum castelo da província quando da volta da caça. O leitor vê-se então designado a assumir o lugar de um de seus convivas. Numa estrutura desse tipo, a cenografia da obra não é nem a do narrador

²⁹ Em **Pragmática para o discurso literário**, Maingueneau (1996, p. 188) para tratar da legitimação performativa da obra, utiliza a categoria de espelhos legitimadores: o espelho qualificado e o antiespelho. O primeiro apresentaria uma paródia da obra qualificando-a. O segundo apoiaria na utilização de um discurso contraditório para legitimar-se, funcionaria como uma espécie de subversão.

intradiegética, mas sua interação, cujas modalidades variam de acordo com as obras envolvidas. (MAINGUENEAU, 2001, p. 130)

Ao evidenciar a função integradora da cenografia, o teórico salienta que integrar não significa definir uma configuração estável, principalmente quando não há uma hierarquia clara entre as cenografias mostradas na obra, mas haver uma combinação entre as cenografias instáveis para construir uma cenografia resultante desse processo de enlaçamento. A obra legitima-se traçando um enlaçamento: através do que diz, do mundo que representa, tem de justificar tacitamente a cenografia que ela impõe no início (MAINGUENEAU, 2001, p. 130).

Além disso, o teórico afirma que a cenografia não é, portanto, o contexto continente de uma “mensagem” que se poderia “transmitir” de diversas maneiras, mas ela confunde-se com a obra que a sustenta. Recusando qualquer redução da cenografia a um “procedimento”, ele seria antes um dispositivo que permite articular a obra sobre aquilo de que ela sugere: a vida do escritor, a sociedade.

Maingueneau emprega o termo cenografia, não no sentido teatral, mas atribui-lhe um duplo valor:

Acrescentando à noção teatral de “cena” a de –grafia, da “inscrição”: para além da oposição empírica entre o oral e o escrito, uma enunciação se caracteriza, de fato, por sua maneira específica de inscrever-se, de legitimar-se, prescrevendo-se um modo de existência no interdiscurso; Não definimos a “cena enunciativa” em termos de “quadro” de decoração, como se o discurso se manifestasse no interior de um espaço já construído e independente desse espaço, mas consideremos o próprio espaço da fala. A “-grafia” deve, pois, ser aprendida ao mesmo tempo como quadro e como processo. (MAINGUENEAU, 2008, p. 71)

O autor afirma que um dos mal-entendidos sempre suscitados pela noção de cenografia é interpretá-la como uma simples, como um quadro estável no interior do qual se desenrolaria a enunciação. Ele salienta que é preciso vê-la como quadro e como processo, posto que a grafia é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo no qual se imbricam o discurso, um *ethos* e um “código linguageiro” através dos quais se configura um mundo que, em retorno, os valida por sua própria emergência. Nessa perspectiva, o “conteúdo” aparece como inseparável da cenografia que lhe dá suporte (MAINGUENEAU, 2008, p. 51).

Ainda de acordo com o autor, a cenografia é algo que está para além do texto. É o centro em torno do qual gira a enunciação. Para Maingueneau (2001, p. 253):

Uma cenografia é identificada com base em variados índices localizáveis no texto ou no paradoxo, mas não se espera que ela designe a si mesma; a cenografia se mostra, por definição, para além de toda cena de fala que seja dita no texto.

Por conseguinte, não é um “procedimento”, o quadro contingente de uma mensagem que poderia ser “transmitida” de diversas maneiras; ela forma unidade com a obra a que sustenta.

A cenografia não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir “conteúdos”, mas o centro em torno do qual gira a enunciação. A literatura é um discurso cuja identidade se constitui através da negociação de seu próprio direito de construir um dado mediante uma dada cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu leitor ou espectador.

Ainda tratando de cenografia, o autor afirma que ela não se desenvolve plenamente a não ser se puder controlar seu próprio desenvolvimento e se manter uma distância em relação a um co-enunciador, que não pode agir imediatamente sobre o discurso; é o caso, em particular, da escrita; já em um debate, torna-se difícil para os participantes enunciar por suas próprias cenografias (MAINGUENEAU, 2008, p. 52)

Em relação à cenografia, cabe ao leitor reconstruir a cenografia de um discurso com o auxílio de indícios diversificados, cuja descoberta se apóia no conhecimento do gênero do discurso, na consideração dos níveis de língua, do ritmo etc., ou mesmo dos conteúdos explícitos. Além disso, em uma cenografia, a figura do enunciador, o fiador, e a figura correlativa do co-enunciador são associadas a uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) das quais supostamente o discurso surge (MAINGUENEAU, 2008, p. 52).

Desse modo, ao analisar a cenografia no discurso literário, procura-se evidenciar a forma pela qual ela apresenta-se como centro sob o qual se constitui esse direito de dizer tal enunciado a partir de determinados pontos que constituem os espaços de enunciação.

2.3. *Ethos* discursivo e literário: alguns percursos teóricos

Para tratarmos das concepções do termo *ethos*, abordamos como fundamentação teórica as discussões de Amossy (2008) e as de Gonçalves (2006). Com relação a este último tomaremos como base a obra *Poder e afeto nas narrativas bíblicas: uma análise do ethos discursivo nas parábolas contadas por Jesus* na qual o autor faz um esgarçamento do termo em diversas perspectivas.

Para finalizar a discussão acerca do termo *ethos*, abordamos as discussões proposta por Maingueneau (2001, 2006, 2008).

Com essa união teórica, esperamos tratar a noção de *ethos*³⁰, tendo como paradigma as discussões que vão desde a retórica à análise do discurso, para podermos enfocar nosso objeto de pesquisa: *Sob o signo da cearensidade: uma análise da construção do ethos discursivo do homem do sertão cearense nas literaturas erudita e popular.*

2.3.1. *Ethos*: a visão da Linguística da enunciação

Ruth Amossy faz uma rápida revisão do termo *ethos* em diferentes concepções. Ela inicia afirmando que:

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu auto-retrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. (AMOSSY, 2008, p. 9)

Para tratar dessa questão, Amossy (2008) toma como ponto de partida os trabalhos de Émile Benveniste e Orecchioni. Ela afirma que a construção da imagem de si, peça fundamental da máquina retórica, está fortemente ligada à enunciação, colocada no centro da análise lingüística pelos trabalhos de Benveniste:

O autor entendia que dessa maneira que a enunciação, “como forma de discurso”, [...] instaura duas ‘figuras’ igualmente necessárias, uma origem e outra destino da enunciação.”. De fato, a enunciação é por definição alocação; de uma forma explícita ou implícita, ela postula “um alocutário” e conseqüentemente estabelece uma relação discursiva com o parceiro que coloca as figuras do locutor e do alocutário em relação de dependência mútua. (AMOSSY, 2008, p. 11)

Seguindo essa perspectiva, Orecchioni examina a inscrição do locutor e a construção de subjetividade na língua. Para isso ela examinou os “procedimentos lingüísticos” (shifters, modalizadores, termos avaliativos etc.). Esses procedimentos

³⁰ A escolha teórica de trabalhar com Análise do Discurso Francesa, na perspectiva de Maingueneau, pareceu-nos mais adequada para se traçar as imagens (*ethos*) do homem do sertão do Ceará. No entanto, vale destacar que outras concepções teóricas poderiam ser adotadas para dar conta de outros olhares sobre o objeto de pesquisa: os que questionam as identidades e as representações através da linguagem etc. Diante das limitações desse trabalho, não foi possível lançar esses olhares.

lingüísticos mostram que a marca do locutor é impressa no enunciado, se inscreve na mensagem e se situa em relação a ele.

De acordo com Amossy, no interior de uma lingüística da enunciação que privilegia o parâmetro do locutor, ela não visa menos à interdependência dos parceiros da interlocução e assim permanece fiel ao projeto de Benveniste.

Seguindo essa perspectiva, a imagem de si é dada, na medida em que a interlocução põe em xeque as figuras do locutor e do alocutário em uma relação de dependência mútua. Ou seja, cada um faz do outro a imagem que faz de si mesmo, e o que imagina que o outro faz dele, compondo o quadro figurativo do jogo de espelhos.

Ao tratar da perspectiva interacionista, Amossy afirma que a atenção a essa questão foi dada pelo sociólogo Goffman, cujas pesquisas sobre a apresentação de si e os ritos de interação exerceram profunda influência na análise das conversações. Ele mostra que toda interação social, definida com a influência recíproca que os parceiros exercem sobre suas ações respectivas quando estão em presença física uns dos outros, exige que os autores forneçam, por seu comportamento voluntário ou involuntário, certa impressão de si mesmos que contribui para influenciar seus parceiros do modo desejado (AMOSSY, 2008, p. 12).

Goffman adota a metáfora teatral para falar da representação, que para ele é, “a totalidade da atividade de determinado indivíduo, em dada ocasião, realizada com o objetivo de influenciar de certa maneira um dos participantes”. Além disso, o autor trata a questão da (cota) ou rotina, ou seja, um modelo de ação preestabelecido desenvolvido durante uma representação e que se pode apresentar em outras ocasiões. Essas rotinas, para ele, seriam indissociáveis da influência mútua que os parceiros desejam exercer uns sobre os outros, a apresentação de si é tributária dos papéis sociais e dos dados situacionais.

Essa perspectiva nega a intencionalidade do sujeito que fala e age, isso porque, ela parte do princípio de que esses sujeitos “representam papéis” e que esses papéis estariam mais ou menos estabilizados pelos usos constantes, ou seja, um empresário em uma reunião, ao apresentar determinado discurso, já o teria como modelo para as próximas reuniões.

Ainda de acordo com Amossy (2008), para aprofundar a discussão de interação, o autor propõe o conceito de face, segundo o qual as pessoas preservam suas faces, ou seja, dá de si uma imagem positiva. Goffman elabora uma

psicossociologia centrada em uma interação conversacional por táticas evasivas ou de reparação, por exemplo. As perspectivas abertas pelo autor em seu estudo dos comportamentos na vida cotidiana foram retomadas pela descrição das trocas verbais, na qual elas permitem destacar que “as interações jogam, antes de mais nada, com relações interpessoais, ritualizadas socialmente.”

De acordo com Amossy (2008, p. 13-14), Kerbrat-Orecchioni redefine sucintamente a noção goffmaniana de face como “o conjunto de imagens valorizadas que, durante a interação, tentamos construir de nós mesmos e impor aos outros”. Além disso, ela retoma o princípio do gerenciamento das faces para mostrar como ele governa na língua, os fatos estruturais e as formas conversacionais, unindo, assim, o estudo dos fenômenos da língua propriamente ditos às interações no interior das quais a imagem que o locutor constrói de si e do outro é capital.

2.3.2. *Ethos*: a visão da pragmática de Ducrot

Antes de abordar o termo *ethos*, Amossy, lembra-nos de que esse termo não foi utilizado por Benveniste, Goffman nem Kerbrat-Orecchioni, embora eles tenham tratado da imagem dos locutores no discurso, centraram-se apenas na preocupação da forma como essas imagens apareciam no discurso, não operando com a categoria de *ethos*.

De acordo com Amossy (2008), a integração do termo *ethos* às ciências da linguagem ocorreu na teoria polifônica da enunciação de Oswald Ducrot, ou seja, em uma pragmática semântica. Ao designar por enunciação a aparição de um enunciado, e não o ato de alguém que produz o autor evita relacioná-lo preliminarmente a uma fonte localizada, a um sujeito falante.

Nessa perspectiva, a pragmático-semântica abandona o sujeito falante real para se interessar pela instância discursiva do locutor, mas o faz colocando radicalmente em xeque sua unicidade. Ela diferencia o locutor (L) do enunciatador (E) que é origem das posições expressas pelo discurso e é responsável por ele; ela divide o locutor em “L” “L”, ficção discursiva, e em “Y” “Y”, ser do mundo, aquele de quem se fala. Amossy (2008, p. 14).

Segundo essa concepção de locutor, Ducrot recorre à noção de *ethos*:

...o *ethos* está ligado a L, o locutor como tal: é como origem da enunciação que ele se vê investido de certos caracteres que, em contrapartida, tornam essa enunciação aceitável ou recusável. (AMOSSY, 2008, p. 14)

2.3.3. *Ethos*: a visão literária

Gonçalves (2006) apresenta-nos uma discussão calcada no tratamento dado ao termo por outros teóricos no campo literário, mas vai pontuando as limitações e relações desse termo a outros a partir do postulado da AD. O primeiro gancho teórico abordado por ele é o de Frye (1973), teórico da literatura. Nele o termo é tratado como contexto social interno de uma obra literária, compreendendo a caracterização e o ambiente da literatura ficcional e a relação do autor com o leitor ou audiência na literatura temática.

Conforme Gonçalves (2006), há nessa definição certa imprecisão da noção, assim ele levanta alguns questionamentos: parece que Frye opera com o aspecto interno e externo da obra literária para definir o *ethos* literário. No primeiro caso, ele afirma que parece haver uma retomada do termo *ethos* como “o contexto social interno da obra literária”, e o espaço ficcional, relacionando-se com a acepção do *ethos* no sentido de costumes sociais e culturais cultivados por um povo. Ou seja, uma acepção usada pela antropologia, com a ressalva de que, no caso do *ethos* literário, ele é construído ficcionalmente. No segundo caso, o *ethos* seria o contexto social externo da obra. Gonçalves utiliza a dicotomia interno e externo para manter o paralelismo.

O teórico despreza a vagueza do termo, centrando-se na vantagem dessa acepção. Para ele talvez Frye considere a obra literária numa dimensão discursiva, ao ressaltar a relação interlocutória entre autor e leitor via obra, com isso valoriza a audiência da obra, aproximando a da Estética da Recepção a qual vê no público-leitor o móvel, impulsionador da significação da obra literária.

Ao comparar a definição de Frye com a de Maingueneau (2001, p. 290), segundo a qual “somos levados a tomar consciência de que o contexto não é colocado fora da obra, numa série de invólucros sucessivos, mas que o texto é a própria gestão de seu contexto”. Gonçalves (2006) afirma parecer imprópria a definição de *ethos*, isso porque, a definição de Frye trata o aspecto interno e externo do contexto forjado pelo texto literário, mas não opera diretamente com a instância enunciativa que faz a obra significar. Já para Maingueneau, o *ethos* é apenas uma

das dimensões enunciativas criadas pelo autor literário para imprimir certo tom ao seu texto a partir das cenografias mobilizadas pela obra. Tom que permite ao leitor uma construção imaginária da representação do corpo do autor.

Parece-nos que, ao propor essa discussão, Gonçalves (2006) mostra-nos que a definição de Frey para *ethos* não engloba a questão do discurso, mas apenas um quadro que esteja forjado no interior da obra. Já com Maingueneau há um enfoque mais voltado para o elemento que mobiliza o contexto interno e externo da obra, ou seja, o *ethos* operaria, de forma dupla, como um elemento de coesão entre as várias instâncias inscritas na enunciação: autor, contexto de produção recepção da obra, cenas da enunciação, e também como elemento que dá corpo ao texto.

Outro olhar sobre o *ethos* apontado por Gonçalves, na esfera dos estudos literários, é o de Pires. Por *ethos*, Pires (1985, p. 290) compreende: “Costume, moral, credo; contexto social interno de uma obra literária no qual se insere a caracterização e o ambiente da literatura ficcional”. Ao excluir a primeira parte da definição, com que o autor retoma o significado primeiro de *ethos* na sua acepção ética, o restante é mera repetição do que já afirmara Frye. Além disso, Gonçalves percebe ainda que o conceito de Pires relaciona o termo apenas ao contexto interno da obra, excluindo a relação obra e leitor (GONÇALVES, 2006, p. 48).

O pesquisador, ao analisar as duas definições de *ethos*, salienta que ambas estão centradas no contexto social interno da obra literária. Para ele, parece haver um parentesco muito forte com o que, também no terreno da literatura, se denominou estilo literário de uma obra ficcional, o que corrobora mais ainda ideia dele de que o *ethos* está conceitualmente ligado ao estilo (GONÇALVES, 2006, p. 48).

Partindo da perspectiva de *ethos* ligado ao estilo, Gonçalves (2006) apresenta a contribuição do grupo *Mu de Liège*, composto por Dubois e colaboradores, cuja definição de *ethos* estaria ligada ao que Aristóteles chama em sua *Poética* e as Rasas da Índia clássica. No entanto, o pesquisador, distingue entre a acepção utilizada pelo grupo de Liège e o que a retórica traz.

O grupo de Liège se concentra em estudá-la como um sistema de figuras ou tropos, a que chamam “figuras retóricas”, com base em uma descrição pautada na lingüística estruturalista para serem aplicadas em especial a textos literários, sem uma relação muito direta com o aspecto persuasivo do discurso. Ou seja, ao tratar o termo ligando a “figuras retóricas” o grupo se distancia de uma retórica da

argumentação dos moldes de Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Perelman, na qual também foram analisadas as figuras, mas como expedientes que estão à disposição do orador, para serem usadas como estratégias argumentativas na imagem que pretendem dar de si (GONÇALVES, 2006, p. 49).

Gonçalves destaca ainda que a contribuição do grupo de Liège foi útil para construir uma Teoria das Figuras, ancorada no conceito de desvio como “alteração notada do grau zero”, desvio que seria percebido por um destinatário, o qual, por sua vez, atribuiria imediatamente sentido a essa alteração e, por conseguinte, geraria o *ethos*. Reboul faz uma avaliação dessa noção de desvio relacionado aos estudos das figuras, dizendo:

A teoria do desvio conheceu seu momento de glória nos anos 60, quando ele foi tão inchado que chegou a significar toda a retórica. Os retóricos da época, sobretudo, J. Cohen Roland Barthes e o Grupo MU limitavam a retórica aos estudos das figuras de estilo, que definiam como um desvio em relação à norma, ao “grau zero”, e, portanto reduziam a retórica a desvio... No entanto, mesmo que se possa definir a figura como desvio, o que ainda precisa ser provado, parece totalmente abusivo transformá-la no traço distintivo da retórica. Dirão que o latim de Cícero constitui um desvio em relação à língua latina? Na verdade, a retórica não se reduz a figuras, que só constituem uma parte da parte de uma parte da retórica. (REBOUL *apud* GONÇALVES, 2006, p. 50)

Nessa perspectiva, Gonçalves (op. cit.) afirma que esse grupo define o *ethos* como um estado afetivo provocado no receptor por uma mensagem particular cuja qualidade específica varia em parâmetros. Nessa definição, o teórico vê aquilo que Aristóteles caracterizou como a dimensão afetiva da argumentação, o *pathos* do orador. Em consequência disso, a proposta do Grupo MU, assim como a abordagem de Frye para uma definição de *ethos* radicada em elementos literários, recai sobre a figura do destinatário - “ampla atenção deve ser dispensada ao próprio destinatário” (GONÇALVES, 2006, p. 49).

Desse modo, Dubois e colaboradores, afirmam que o afastamento criado por um autor, através de certos traços afetivos, pode ser captado pelo leitor graças a uma marca estilística que, por seu turno, produz um efeito estético a que denominam de *ethos* e que, para esse mesmo grupo de teóricos, constitui verdadeiro objeto de comunicação artística.

Ainda segundo Gonçalves (2006), para levar à frente este empreendimento teórico sobre o estudo do *ethos*, os autores resolveram criar uma

tipologia tripartite do *ethos* nas figuras retóricas ou metáboles. A tripartição consiste em: *ethos* nuclear, ou seja, aquele que existe nas figuras em estado de potência; é uma espécie de vir a ser; *ethos* autônomo que estaria preso a questão da escolha de uma ou outra forma de expressão e finalmente o *ethos* sínoma, que não estaria preso às possibilidades, mas ao contexto e saber o porquê das escolhas feitas para aquele contexto.

O *ethos* nuclear é o que existe nas figuras em estado de potência; é uma espécie de vir a ser. Entretanto, os autores mostram que, mesmo que este tipo de *ethos* exista apenas, no eixo paradigmático, no plano das possibilidades de se realizar nas figuras, pode-se destacar uma ligação, em algumas “virtualidades estéticas específicas”, entre a metábole e o estado afetivo que ela provoca, ou seja, seu *ethos*. Baseados em Jakobson, Dubois *et al.* (*op.cit.*) exemplificam este caso, mostrando que a metonímia, como figura retórica, é o tropo privilegiado pela estética realista, enquanto a estética romântica e a simbolista têm predileção pela figura da metáfora. Mas tudo isso, segundo os autores, concebido no nível puramente virtual (GONÇALVES, 2006, p. 50)

O *ethos* autônomo das figuras retóricas, assim como o nuclear, também se encontra no eixo das possibilidades, só que aqui ele não existe apenas enquanto estrutura imaterial, enquanto forma. No *ethos* autônomo, as metáboles ganham revestimento lingüístico, tem substância, mas sua autonomia se revela porque independem do contexto de uso. Com o *ethos* autônomo, portanto, não basta somente identificar, por exemplo, uma figura como metáfora ou metonímia, como acontece com o *ethos* nuclear, em que “as figuras só existem em estado puramente virtual”; é necessário que, além disso, se reconheça de que elementos lingüísticos elas se constituem, se de elementos lexicais (“expirar”) ou sintáticos (“bater as botas”).

O *ethos* sínoma, cuja motivação se dá pelo prefixo grego *sin-* (*com-*, no correspondente latino), carreando a noção de *junto de, ao mesmo tempo*, o que, por extensão, traz a idéia de se levar em conta o contexto em que esse *ethos* é usado. Ao contrário dos dois tipos anteriores, não existe apenas no plano da língua, existe no plano real do texto, dependendo, por isso mesmo, de um contexto para “provocar o estado afetivo no receptor”.

Assim, o *ethos* sínoma não está em estado de potência, porque ele é ato. Ele sai do plano da seleção do *ethos* em potência para o plano da realização. Neste

sentido, mais do que localizar, no eixo paradigmático, uma metáfora, ou saber, fora de contexto, como ela é lingüisticamente formada, “a realidade do *ethos* de uma obra há que buscá-la na integração de todos os seus elementos, nas interferências, convergências, tensões por eles criadas”. (GONÇALVES, 2006, p. 214).

Parece que esse *ethos* nuclear seria uma importante forma de lidar com a questão de estilo, tendo em vista que, ao escolher este ou aquele *ethos* nuclear, o autor estaria mobilizando a categoria de estilo ligada a determinadas concepções estéticas, mesmo que não apareça de forma explícita.

Ao fazer uso do *ethos* autônomo, a análise estaria centrada nas categorias lingüísticas, ou seja, haveria uma ligação, mesmo que superficial com o estilo, tendo em vista que, ao mobilizar uma categoria lingüística o autor estaria fazendo escolhas e essas escolhas não estariam livres de um estilo. Para exemplificar-se essa ligação, pode-se tomar como exemplo, a ironia na obra de Machado de Assis. Segundo essa teoria a ironia de Machado estaria presa a um estilo, mas também a escolhas lingüísticas.

A questão do *ethos* sínoma parece aproximar-se do que Maingueneau (2006) chama de cenografia, isso porque, ao buscar contextualizar esse ou aquele uso, o autor, de certa forma, estaria fazendo uma integração dos elementos internos e externos a obra, ou seja, acredita-se haver no *ethos* sínoma uma relação interna/ externa da obra, isto é, as escolhas foram/ são feitas num quadro de interferências implícitas/ explícitas.

De acordo com Gonçalves (2006) a abordagem dos teóricos de Liège vislumbra uma situação de enunciação para a explicação do *ethos*, ao referirem-se aos efeitos que a utilização do *ethos* provoca no enunciatário, no entanto, esse *ethos* das figuras ficaria restrito aos textos possuidores da chamada função poética, ou, como o grupo chama, da “função estética”, com destaque para o texto literário, ainda que em alguns momentos os autores tentem ampliar a outros textos, como os textos da imprensa midiática. Ou seja, a teoria ficaria restrita a *corpora* literários.

Outra perspectiva que Gonçalves (2006) aborda sobre o termo *ethos* é a de Bosi (1988), segundo a qual esse termo é tomado sob o enfoque do tom, o caráter que, aliado à perspectiva da obra, permite ao intérprete ter acesso à compreensão do texto como um todo:

Perspectiva e tom são os conceitos mediadores dessa mediação por excelência que é a tarefa do intérprete. Junto com a qualificação social e cultural da ótica da escrita (perspectiva aristocrática, ou burguesa, ou popular; perspectiva religiosa ou leiga; barroca, ou neoclássica, ou romântica, ou expressionista...; determinista ou indeterminista...), tem o maior interesse a caracterização do seu tom dominante. O termo tom, que na linguagem da música adquiriu um sentido preciso, e até matemático (tons maiores e menores), designa em literatura as modalidades afetivas da expressão. O seu lugar na retórica antiga é ocupado pelas reflexões que Aristóteles dedica ao *pathos* e ao *ethos* dos discursos. O romano Quintiliano, ao retomar as distinções dos gregos, traduz *pathos* por *affectus* e o considera um sentimento forte, mas temporário, ao passo que *ethos* se reservaria para dizer uma disposição constante da alma (*Institutio Oratoria*, 6, 8, 2) O *ethos* de uma obra seria algo como o seu caráter, o qual, por sua vez, pode passar por diversas modulações e flexões de *pathos*. As classificações dos gêneros e subgêneros literários guardam uma base tonal. Tom patético, tom elegíaco, tom satírico, tom fúnebre, tom festivo, tom idílico, tom heróico, tom épico, tom grave, tom burlesco, tom sapiencial, tom irônico etc. Se o leitor conseguir dar, em voz alta, o tom justo ao poema, ele já terá feito uma boa interpretação, isto é, uma leitura “afinada” com o espírito do texto. Mediante a perspectiva, a trama da cultura entra na escrita. Pelo tom é o sujeito que se revela e faz a letra falar. (BOSI *apud* GONÇALVES, 2006, p. 53)

O olhar de Bosi sobre o termo *ethos* permite que se faça interação com outros olhares: o de Frey destaca a relação autor leitor, ou seja, o leitor precisa sentir-se invocado para leitura, também se vale da questão do contexto social da obra para que o leitor possa atribuir o tom adequado; o do grupo de Liège toma de empréstimo a questão do eixo pragmático.

Além disso, trata do contexto em que esse *ethos* é usado; da retórica, ele lança mão dos termos *pathos* e *ethos*, sendo o primeiro, relacionado a um sentimento forte mais passageiro, o segundo seria o efeito criado pelo primeiro, ou seja, a representação da alma; finalmente parece ser a questão do tom a que mais importa nessa discussão. Essa questão também é tratada por Maingueneau (2001) como vocalidade. A vantagem de tratar o tom é que ela extrapola a análise dos discursos orais, servindo também para os estudos de textos escritos.

Outra aproximação do termo *ethos* feita por Gonçalves (2006), é a tomada enquanto representação de uma imagem discursiva produzida por um enunciador, com a presente na literatura sob a rubrica de *máscara*, *figura* e *persona*, representadas pelas personagens das narrativas ficcionais. Para essa discussão, ele evoca (BAKHTIN, 2002, p. 275) quando este faz a análise do romance medieval.

O romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma de gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida. E assim é que as máscaras do

bufão e do bobo, é evidente que, transformadas de vários modos, vêm em socorro ao romancista (GONÇALVES, 2006, p. 54-55)

2.3.4. Ethos: a visão da Análise do Discurso Francesa

Para tratar do *ethos* discursivo, Maingueneau (2006, 2008) toma como primeiro caminho a noção retórica de *ethos* e propõem tratá-lo para além da retórica. Depois mostra a relação entre *ethos*, *habitus* e posicionamento. E, finalmente apresenta análises que mostram o *ethos* sendo tratado sob o viés do discurso.

A noção de *ethos*, na retórica aristotélica, apresenta-se como uma forma de causar boa impressão ao auditório e estaria preso a três qualidades fundamentais: a *phonesis* (prudência), a *arete* (virtude) e a *eunoia* (benevolência):

Os oradores inspiram confiança por três razões, que são as únicas, afora a demonstração, a determinar nossas crenças: prudência (*phonesis*), a virtude (*arete*) e a benevolência (*eunoia*). Quando ocorre de os oradores alterarem a verdade sobre aquilo que dizem ao falar ou aconselhar, isto se deve a todas as razões ao mesmo tempo ou a uma delas; ou, por faltar prudência, pensam erroneamente, ou, pensando corretamente, deturpam o que pensam por falta de virtude, ou então, ainda que prudentes e virtuosos, não são benevolentes; por essas razões pode ocorrer de, saberes do melhor curso de ação, não o aconselharmos (1378, 6-14) (*apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 267)

Segundo essa noção, o *ethos* retórico estaria ligado à própria enunciação, não a um saber extradiscursivo sobre o locutor, portanto quem é o enunciador fora do discurso pouco importa, o que interessa é que ele consiga persuadir o auditório através da retórica. Maingueneau concorda, em parte, com as teses propostas na retórica aristotélica, em seguida propõe uma ampliação dessas teses de base:

o *ethos* é uma noção discursiva; é construída por meio do discurso, em vez de ser uma “imagem” do locutor exterior à fala;
o *ethos* está intrinsecamente ligado a um processo interativo de influência sobre o outro;
o *ethos* é uma noção intrinsecamente *híbrida* (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela mesma integra a uma dada conjuntura sócio-histórica. (MAINGUENEAU, 2006, p. 267)

Após concordar com esses pontos sobre *ethos*, segundo a retórica aristotélica, Maingueneau propõe que se distinga entre *ethé* pré-discursivo e discursivo, sendo o discursivo o que se prende a definição aristotélica. Ele salienta

que mesmo que o destinatário nada saiba sobre o locutor, o fato de o texto está ligado a um gênero do discurso ou a um certo posicionamento ideológico já induz expectativas no tocante ao *ethos*.

Seguido a visão de Maingueneau acerca do *ethos*, ele propõe que o *ethos* resulta de uma interação de diversos fatores que envolvem o *ethos* pré-discursivo, o discursivo (*ethos mostrado*), os fragmentos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*), diretamente (“é um amigo que vos fala”) ou indiretamente por meio de metáforas ou alusões a cenas da fala. Ele ainda apresenta o *ethos efetivo* que é constituído por um dado destinatário como resultado da interação de diversas instancias (MAINGUENEAU, 2006, p. 168).

Ainda de acordo com esse teórico, a noção de *ethos* remete a coisas muito diferentes, segundo seja considerado o ponto de vista do locutor ou destinatário, nessa perspectiva o *ethos* visado pode não ser o produzido. Além disso, há zonas de variação na própria concepção de *ethos*, conforme Auchlin:

o *ethos* pode se concebido como mais ou menos carnal, concreto ou mais ou menos “abstrato”. É a própria questão da tradução do termo *ethos* que está em jogo aqui: caráter, retrato moral, imagem, costumes oratórios, atitude, ar, tom...; quadro de referência pode privilegiar a dimensão visual (“retrato” ou musical (“tom”), a psicologia popular, a moral etc.
o *ethos* pode ser concebido como mais ou menos *axiológico*. Há tradicionalmente uma discussão sobre o caráter “moral” ou não da prova pelo *ethos*. Há ou não autonomia do *ethos* em relação aos costumes reais dos locutores? Atribui-se à retórica latina o preceito segundo o qual, para ser um bom orador, é preciso ser um homem de bem. Posição parece posta à concepção aristotélica.
O *ethos* pode ser concebido como mais ou menos saliente, manifesto, singular vs. coletivo, partilhado, implícito e invisível;
O *ethos* pode ser concebido como mais ou menos fixo, convencional vs. emergente singular. De fato, é evidente que existem para um grupo social dado, *ethé* fixos, relativamente estáveis, convencionais. Mas não é menos evidente que existe também a possibilidade de jogar com esses *ethés* convencionais. (AUCHLIN *apud* MAINGUENEAU, 2008, p.61-62)

Maingueneau reconhece que desde a origem o termo *ethos* não apresenta um valor unívoco. Em grego, apresenta um sentido pouco específico e se presta a múltiplos investimentos. Levando em consideração essa multiplicidade de investimentos do *ethos*, o teórico afirma que seu interesse está em perceber como essa categoria pode contribuir para os estudos do discurso.

Partindo disso, Maingueneau (2008) afirma que a retórica vincula o *ethos* à oralidade e que para a AD, o importante seria a vocalidade, ou seja, ainda que negue todo texto escrito possui uma vocalidade específica que permite remetê-lo a

uma caracterização do corpo do enunciador (e não, está claro, do corpo do locutor extradiscursivo), a um fiador que, por meio de um tom, atesta o que é dito.

Maingueneau (2006) opta por uma concepção “encarnada” do *ethos* que não abrange apenas a dimensão verbal, mas a um conjunto de determinações físicas e psíquicas vinculadas a um “fiador” pelas representações coletivas. Ao fiador são atribuídos uma corporalidade e um caráter. Seguindo a definição de Maingueneau, o caráter corresponde às características psicológicas, já a corporalidade estaria relacionada a uma compleição física e a uma maneira de vestir-se.

Além da corporalidade e do caráter, o *ethos* implica maneiras de movimentar-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida mediante um comportamento global, ou seja, a partir desses elementos, o destinatário, que também faz parte desse acordo tácito, começa a avaliar de modo positivo ou negativo, as representações sociais e estereótipos que a enunciação contribui para confirmar ou refutar.

Maingueneau propõem designar *incorporação* a maneira pela qual o destinatário, em posição de interprete, se apropria do *ethos*. Ele a subdivide em três registros:

- A enunciação da obra confere uma “corporalidade” ao fiador, dá-lhe um corpo.
- O destinatário incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitado pelo seu próprio corpo.
- Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso.

A partir dessa constituição da corporalidade, o leitor tem acesso ao mundo ético através do fiador. Esse mundo ético, apresentado através da leitura, representa certos números de situações estereotipadas associadas aos comportamentos e forma de ser. Isso está presente na publicidade que expõe o perfil do esportista associado a marcas de carros; do idoso, hoje, viajando com os amigos, ostentando poder e vitalidade.

Maingueneau, ao expor exemplo do *ethos* romântico de madame Bovary, mostra como esse *ethos* contribui para moldar e avalizar modelos de

comportamento, ou seja, a eficácia do discurso das obras literárias está em sua capacidade de suscitar adesões. A partir dessa capacidade do texto literário são criados estereótipos que variam de acordo com os posicionamentos estéticos e os gêneros.

Embora se tenha apresentado algumas discussões a cerca do termo *ethos*, para este trabalho, tomamos a discussão proposta por Maingueneau acerca do *ethos* discursivo para averiguar a constituição dos *ethé* do homem do sertão cearense presentes nas obras: *O Sertanejo*, de José de Alencar e *Cordéis e outros poemas*, de Patativa do Assaré. Para isso, primeiro analisamos as cenografias e em seguida apontamos três *ethé* (delimitados para esse corpus) para o homem do sertão cearense: religiosidade, resignação e resistência.

Antes de empreender-se a análise propriamente dita, procuramos trabalhar o contexto dessas obras, os autores e síntese dessas obras, tendo em vista que o leitor necessitará se familiarizar com as informações relevantes para melhor compreender a análise.

Em síntese, nesse capítulo, tratamos da concepção de discurso proposta por Maingueneau, do interdiscurso, do enunciador-personagem, das cenas da enunciação e do *ethos*. Esses recursos serão retomados na análise não de forma compartimentada, mas entrelaçando-se para dar conta do objeto de análise.

CAPÍTULO 3

CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO DAS OBRAS *O SERTANEJO E CORDÉIS E OUTROS POEMAS*

Nesse capítulo, procuramos apresentar os autores José de Alencar e Patativa do Assaré, bem como as condições produção, circulação e recepção de suas obras. Acrescentamos ainda uma síntese de *O sertanejo* e *Cordéis e outros poemas* e no final apresentamos de que forma se deu a invenção da cearensidade através da literatura do século XIX e XX.

3.1. Os autores e as obras

José de Alencar e Patativa do Assaré são duas referências para a literatura cearense. O primeiro, no século XIX, apresentou-nos um amplo painel da cearensidade através de duas obras: *Iracema* e *O sertanejo*. Na produção de Alencar, prevaleceram duas imagens: a do indígena e a do vaqueiro. O segundo, no século XX, também nos apresentou uma variedade de tipos que habitam o sertão cearense, mas fixou a imagem do retirante que foge da seca como imagem central.

3.1.1. José de Alencar

José Martiniano de Alencar nasceu em Messejana, no Ceará, em 1829 e faleceu no Rio de Janeiro em 1877. É filho do Senador José Martiniano de Alencar e Ana Josefa de Alencar. A família mudou-se para o Rio. Lá Alencar fez a educação primária e secundária. Coursou Direito em São Paulo e Recife, mas retornou ao Rio e fixou residência.

Nascido em uma família de influência político-econômica no cenário nacional, desde muito jovem teve contato com as questões importantes para a criação e consolidação de um estado brasileiro. Ou seja, Senador Alencar, seu pai, vulto de projeção na política liberal, contribuiu para que D. Pedro, ainda menino, assumisse o trono em 1840. Dentro de um contexto de formação erudita, mas sem deixar de lado a crença e o conhecimento das várias nuances que compunham o

Brasil recém independente. O menino, que mais tarde se tornaria um grande escritor, cresce junto com um projeto de construção de uma nação.

Alencar aproveitou os poucos anos de vida de forma bastante intensa, dedicando-se a várias áreas: jornalismo, jurisconsulto, político, orador parlamentar, teatrólogo e romancista. Na política representou o Ceará. Fez parte, como ministro da justiça, do gabinete de Marques de Itajaí, mas foi na literatura que ele conseguiu construir um mapa dos Brasis que poucos conhecem:

Alencar é o primeiro a se aventurar na prosa. Dedicado a compor um retrato do índio, diferente do esboçado até então. Seguindo gênero popularizado na Europa por Chateaubriand e Fimore Cooper, o criador do romance indianista brasileiro vai propor reações veementes nos círculos literários e atingir em cheio o público leitor, extrapolando os limites de sua época e transformando personagens de ficção em figuras familiares de nosso inventário cultural e imaginário popular. (ALEGRE, 2003, p. 312)

O rico painel de imagens dos *Brasis* criado através da pena de Alencar não só contribuem para que o Brasil tenha uma identidade, mas serve também para apresentar a multiplicidade de imagens que perpassavam o país de Norte a Sul. Produziu vinte romances, oito peças de teatro, crônica, poesia e crítica literária.

Estreou na Literatura com os romances *Cinco minutos* e *A Viuvinha*, publicados em folhetim, cujo cenário é o Rio de Janeiro. No entanto, esses romances não lhe trouxeram notoriedade, talvez por que seguissem a mesma linha de *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, cujo enredo girava em torno das ameaças a concretização de um amor. Ou seja, ao retomar o mesmo tema e ambiente, o leitor não se sentia atraído por tal leitura.

A notoriedade de Alencar veio com a publicação de *O Guarani*. Nesse romance, o autor consegue apresenta-nos “o mito do bom selvagem”, mas com características brasileiras. Segundo Bosi (2006), esse herói surgia em oposição aos heróis portugueses e para lhe dar forma, amalgamou-o à vida na natureza. Assim, desde as linhas do perfil até os gestos que definem o caráter do herói emergem da natureza, afirmando com isso a matriz dos ideais românticos (BOSI, 2006, p.138).

Embora essa obra apresente uma descrição imensa do nativo, tendo como oposição os valores do colonizador, da propriedade e da relação de subserviência do nativo ao português, há nela “as aventuras” de povoar um país,

além de um retrato, se não fiel, mas o possível de como a cultura transplantada tentava livrar-se da portuguesa para apresentar a cor local.

Ainda há uma forte relação do poder da literatura transplantada, posto que tanto em *O Guarani* quanto em *O sertanejo* há a interferência do colonizador como peça que fecha as obras. Ou seja, no primeiro há o batismo de Peri; no segundo, a atribuição do sobrenome Campelo ao herói Arnaldo. Acreditamos que essas ações funcionem como uma espécie de certidão de nascimento da literatura brasileira que nasce com a benção da colônia.

Assim, ao povoar os Brasis, Alencar não tinha a obrigação de retratar a História, mas a partir dela e de suas clausuras, abrir espaço para que as imagens de uma nação recém-nascida fossem surgindo, se elas formam fossilizadas, é um sinal de que o empreendimento deu certo ou não surgiram outros a altura para desbancá-lo.

Desse modo, o leitor que queira o mapa dos Brasis do século XIX deve recorrer à produção de Alencar, não para tratar das questões clichês já debatidas, mas para apoiar-se nelas e buscar no encontro da História, do autor, das cenas de enunciação, as clausuras que permitem perceber que diálogos essa produção nega/ afirma, tratando assim do caráter dialógico da obra, proposto por Bakhtin.

Alencar escreveu diversos gêneros. Dentre eles Romances: *Cinco minutos*, 1856; *A viuvinha*, 1857; *O Guarani*, 1857; *Lucíola*, 1862; *Diva*, 1864; *Iracema*, 1865; *As minas de prata* - 1º vol., 1865; *As minas de prata* - 2.º vol., 1866; *O Gaúcho*, 1870; *A Pata da Gazela*, 1870; *O tronco do ipê*, 1871; *Guerra dos mascates*- 1º vol., 1871; *Til*, 1871; *Sonhos d'ouro*, 1872; *Alfarrábios*, 1873; *A Guerra dos mascates*- 2º vol., 1873; *Ubirajara*, 1874; *O sertanejo*, 1875; *Senhora*, 1875; *Encarnação*, 1893).

Teatro: *O Demônio Familiar*, 1857; *Asas de um anjo*, 1858; *Mãe*, 1860; *A expiação*, 1867; *O jesuíta*, 1875).

Crônica: *Ao correr da pena*, 1874), *Autobiografia* (Como e por que sou romancista, 1873) e *Crítica e polêmica* (Cartas sobre a confederação dos tamoios, 1856; *Ao imperador: cartas políticas de Erasmo* e *Novas cartas políticas de Erasmo*, 1865; *Ao povo: cartas políticas de Erasmo*, 1866).

3.1.2. Patativa do Assaré

Antonio Gonçalves da Silva, Patativa do Assaré³¹, nasceu em 1909 em Assaré no Ceará, filho do agricultor Pedro Gonçalves da Silva e da dona de casa Maria pereira da Silva. Desde a mais tenra idade foi marcado pelo infortúnio de perdas: aos quatro anos teve uma dor no olho e perdeu uma visão, aos oito anos perdeu o pai, mas isso não desestimulou a criança, pois ela foi trabalhar na agricultura de subsistência em um pequeno sítio da família para ajudar a criar os irmãos.

Antonio foi criado ouvindo os “causos” do universo sertanejo. É nesse universo oral, marcado profundamente pela riqueza da cultura popular, que ele vai encontrar distração e aprendizagem, pois o irmão mais velho lia folhetos de cordel para a família e assim ele foi descobrindo a vocação poética. Aos treze anos já fazia “versinhos por gracejos”, nos momentos em que os serranos se reúnem para comemorarem algo ou mesmo para ouvirem a leitura de cordéis ou contar “causos”. Aos dezesseis anos, adquire a primeira viola e decide fazer versos de improvisos nos quais tratava dos assuntos relacionados ao sertão, seguindo o modelo: motivo-glosa.

Ele não teve uma escolaridade completa. Estudou apenas seis meses quando já estava com doze anos, embora reconheça que o mestre fosse atencioso e generoso, vê a limitação deste, pois ensinava a ler e escrever, mas não sabia ensinar a pontuação. Pode-se pensar em um poeta autodidata, isso porque, com esse ensino precário e o pouco tempo que frequentou a escola, ele conseguiu imprimir em sua obra um diálogo com escritores e poetas da literatura clássica. Isso demonstra uma leitura desses autores:

Patativa era detentor de escolaridade formal mínima – apenas seis meses, e a visão debilitada, pois era cego de um olho. Essa limitação não o impediu, contudo, de se tornar leitor dos maiores clássicos da literatura em língua portuguesa. Leu, admirado, Camões; Gonçalves Dias; um ou outro mestre, Casimiro de Abreu; Castro Alves, a quem ele adorava e por quem

³¹ Patativa do Assaré foi um diamante belo e bruto da poesia nordestina. Simples e profundo carregado de natureza e atitudes humanas, expressou sua força em versos que como um turbilhão derrama-se em palavras que assentam na alma do povo do sertão e no solo nordestino. (José Ramalho)

era fascinado; Juvenal Galeno, outro poeta cearense fantástico, entre outros, que consistiram em suas fontes de inspiração. Ao ler, *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, confessou achar um tanto quanto complicado, mas seu encanto ocorreu por conta da estrutura dos versos camonianos. Também era leitor de jornais e revistas, o que provavelmente tenha lhe conferido uma leitura de mundo crítica. (ARRUDA, 2009, p. 108-109)

Segundo Carvalho (2001), o grande diferencial na vida de Antonio foi à produção poética, posto que através dela, ele marcou a existência de um sertanejo que, além do agricultor e pai de família, foi responsável por levar o seu Ceará/Nordeste ³² querido ao mundo.

Um passo importante para Antonio “virar ave” foi uma viagem feita ao Pará:

Aos vinte anos, na ocasião de uma visita ao vilarejo de um primo materno, este último, encantado pelas improvisações de Antônio, pediu autorização à sua mãe para que lhe permitisse seguir com ele para o estado do Pará, propondo-se, de sua parte, a auxiliar nas necessidades do jovem e consentindo que este retornasse a seu lar sempre que quisesse. Foi nesta ocasião que ele conheceu o escritor cearense José Carvalho de Brito, que lhe consagrou um capítulo em seu livro intitulado *O Matuto cearense e o Caboclo do Pará*. Além disto, este publica os primeiros textos de Antônio Gonçalves da Silva em *O Correio do Ceará* para o qual ele colaborava. Estes textos foram acompanhados de um comentário nos quais José Carvalho de Brito comparava a poesia espontânea de Antônio Gonçalves da Silva à pureza do canto da patativa, pássaro do Nordeste. Foi assim que nasceu o pseudônimo de Patativa. Pois, para distingui-lo de outros improvisadores, se lhe acrescia o topônimo de sua vila natal: Assaré. Patativa do Assaré empreendeu então uma viagem a Belém, em seguida a Macapá onde ficou dois meses. Julgando a vida relativamente insípida, e não apreciando o fato de deslocar-se sistematicamente por barco para ir de uma casa à outra, decidiu retornar a Belém onde continuou suas improvisações em companhia de outros poetas como Francisco Chapa, Antônio Merêncio e Rufino Galvão. Ao termo de cinco meses, não resistindo mais aos ataques de saudades, ele decidiu tornar a viver no Ceará. (DEBS, on-line)

Ainda de acordo com Debs, ele se põe a cantar por prazer, tendo como uma das características importantes para sua produção a memorização:

Põe-se a cantar por prazer, na esperança de ser convidado para as festas: comemoração de santos, casamentos e participou assim da vida local: “A poesia sempre foi e ainda está sendo a maior distração da minha vida. O meu fraco é fazer verso e recitar para os admiradores, porém, nunca escrevo meus versos. Eu os componho na roça, ao manejar a ferramenta agrícola e os guardo na memória, por mais extenso que seja” confessa ele. Assim, se ele continuou a entregar-se às improvisações pelo prazer, a poesia que ele destina à transcrição está intimamente ligada ao ritmo do trabalho cotidiano, acompanhando os gestos dos trabalhos do campo e

³² Na produção de Patativa do Assaré, esses termos são utilizados como sinônimos.

composta mentalmente ao longo dos anos, servindo-se de capacidades impressionantes de memorização. (DEBS, on-line)

A consagração oficial do poeta deu-se com seu retorno dessa viagem. Primeiro ele recebeu uma carta de recomendação de José Carvalho de Brito para poder apresentar-se a Dra. Henriqueta Galeno. Nesse encontro, ele foi recebido como “um poeta de classe: erudito”; o segundo momento foi quando o poeta voltou a Assaré, e José Arraes Araripe, radialista radicado no Rio de Janeiro, o qual após ouvir uma apresentação do poeta na rádio Araripe, ficou impressionado com a qualidade do canto e procurou-o para saber por que ele não publicava os versos. Ele, em sua simplicidade, afirmou ser apenas um agricultor e não ter recursos para isso. Alencar propôs-se a ajudá-lo e em 1956, surgiu à primeira compilação de poemas, intitulada *Inspiração Nordestina*. No prefácio da obra, Alencar o apresenta como:

Nada arranca aos rapsodos nordestinos a admirável espontaneidade, que é um milagre da inteligência, um inexplicável poder do espírito, faculdade portentosa daqueles homens simples e incultos, de cuja boca prorrompem, em turbilhões, os mais inspirados versos, as trovas mais dolentes e sentimentais, ou épicas estrofes, que entusiasma e arrebatam [...] (ALENCAR apud DEBS, on-line)

A obra de Patativa também ganhou destaque com a apresentação em rádios e através de gravações de poemas por cantores consagrados como Luiz Gonzaga (O Rei do Baião) e Fagner. O primeiro gravou *A triste partida*, cordel que tem como tema o nordestino/cearense que foge para o Sul, com a família, da seca e da fome ferozes, mas lá encontra a lama e o paul como ambiente e assim vive abandonado com esperança de um dia voltar, mas não consegue. O Rei do Baião com seu cantar triste e saudoso faz ecoar de Norte a Sul a voz que revela/cria ou reforça a imagem do nordestino abandonado e miserável:

Distante da terra
tão seca, mas boa
sujeito a garoa
à lama e o Paul
é triste se ver
um nortista tão bravo
viver como escravo
nas terras do Sul.
(ASSARÉ, 2006, p. 09)

Raimundo Fagner também gravou um cordel de Patativa: *Vaca Estrela e Boi Fubá*. Nele há a voz do vaqueiro saudoso que perde sua Vaca Estrela, seu Boi Fubá por causa da seca e é tangido do seu local:

Eu sou fio do nordeste
 não nego meu naturá
 Mas uma seca medonha
 Tangeu-me de lá pra cá
 Lá eu tinha meu gadinho
 Não é bom nem imaginá
 Minha linda vaca Estrela
 E o meu belo Boi Fubá
 quando era de tardezinha
 Eu começava aboiá
 Ê, vaca Estrela, Ê, boi Fubá...
 (on-line)

A condição de retirante nordestino, a saudade de sua terra natal e sentindo-se estranho na terra alheia, o aboiar e a sonoridade do cantar de Fagner fizeram com que esse cordel musicado trouxesse, para quem ouvia, a imagem do Nordeste/Ceará ainda mais marcante e desoladora. Assim, essas gravações ajudaram tanto a divulgar o Nordeste/Ceará como para apresentar a produção de Patativa em plano nacional.

É verdade que não somente a língua, os personagens e o cotidiano descrito pertencem ao mundo rural sertanejo que viu nascer e viver Patativa do Assaré, mas também as aspirações sociais, as reivindicações políticas e econômicas. O combate que ele conduz é aquele do “caboclo roceiro, do camponês sertanejo, da classe matuta” Com efeito, o elemento mais tocante da identidade sertaneja é esta evocação constante de uma vida extremamente difícil, de uma terra particularmente hostil, de um universo encerrado sobre si mesmo. Patativa do Assaré testemunha de forma direta. (DEBS, on-line)

Além dessa preocupação, o poeta parte para a afirmação de uma identidade sertaneja que se opõem ao outro “Doto” e num diálogo “com ele” procura estabelecer essa diferença: “[...] Cá no sertão eu enfrenta/A fome, a dô e a misera./P’ra sê poeta divera/Precisa tê sofrimento.../Cante lá que eu canto cá” (ASSARÉ, 2006, p. 170)

Após afirmar conhecer o sofrimento o qual enfrenta no sertão, ele desqualifica³³ a rima do “Dotô” e manda-o cantar na cidade a qual é o que conhece.

³³ Esse processo é o que Maingueneau trata por *antiethos*. Ou seja, autor desqualifica uma produção, para mostrar a sua.

Ou seja, a obra constrói-se num plano de uma visão dicotômica do mundo, conforme Debs:

Patativa do Assaré propõe uma visão dicotômica do mundo tanto sobre o plano espacial (sertão / cidade; Nordeste / Sul) quanto sobre o plano temporal (passado / presente). Na coletânea *Cante lá que eu canto cá*, esta oposição espacial anunciada desde o título, se traduz por uma constante recordação das diferenças de identidade. A oposição mundo urbano/mundo rural está construída a partir de diferenças sócio-culturais e do sistema de valores: educação e saber contra analfabetismo e ignorância; dinheiro e bem-estar contra pobreza e sofrimento; hipocrisia e vaidade contra honestidade e modéstia. Patativa do Assaré rejeita o “poeta niversitário, poeta de cademia de rico vocabulário cheio de mitologia” (*Aos poetas clássicos*) a quem ele recomenda cantar “a cidade que é sua”, porque ele teve inducação, aprendeu munta ciência, mas das coisa do sertão não tem boa experiência” (*Cante lá que eu canto cá*). Ao ensino livresco, ele opõe o ensino prático: “Aqui Deus me ensinou tudo, sem de livro precisá” ou a experiência do sertão (*O poeta da roça, Eu e o Sertão, E coisa do meu sertão, Vida sertaneja, Seu Dotô me conhece?, O vaqueiro*) (DEBS, on-line)

Partindo dessas dicotomias e tratando de problemas crônicos que afetam o nordestino/cearense, Patativa tornou-se uma voz do Nordeste, pois sua voz mexeu com “verdades” caladas por uma relação de desigualdades que tornam a vida do nordestino um martírio:

Defendendo, assim, a principal reivindicação dos habitantes do sertão, ele torna-se verdadeiramente a voz do Nordeste e o símbolo de um processo de reconhecimento dos direitos elementares: “Em todas as grandes lutas sociais e políticas do Ceará, Patativa disse: presente”. Este comprometimento faz com que certo número de poemas como *Triste partida, Lição do Pinto, Vaca Estrela e Boi Fubá* tenham se tornado emblemas do povo nordestino, atestando a importância do sucesso que ele alcançou junto aos sertanejos. Com efeito, Patativa do Assaré passou de uma poesia sentimental e lírica para uma poesia de protesto: “uma poesia que pede reforma agrária, reclama contra o abandono do nordestino, contra o sistema de meação vigente no campo, contra a seca” (DEBS, on-line)

Embora a ave Patativa tenha se calado em 2002, sua voz continua a ecoar através de uma obra que traça um vasto painel de ideias, sentimentos, sensações e imagens. Ou seja, é um universo fértil que abre uma perspectiva para que se veja o homem do sertão como matéria de uma luta que nasce, não apenas na sua condição de sertanejo, mas na condição de um produto criado na/ pela linguagem:

Poetar é preciso, viver não é preciso. Em Patativa, a poesia ocupava todo o tempo e espaço. Se o mundo existia, era para ser traduzido em poemas. Fosse na intimidade com a família, fosse no eito, trabalhando, fosse nas

conversas de rua com os amigos, fosse no palanque da das grandes manifestações, Patativa só usava a prosa para coisas pouco essenciais. [...] discursos políticos e sociais, em tom condoreiro. Filosofia, em metro clássico ou linguagem matuta. Narrativas cômicas ou trágicas, em cordel. Ditos espirituosos, em quadras. E lírica, por que não? O melhor talvez sejam seus jogos com os sons, suas brincadeiras com as palavras. Porque ganham a atenção das crianças e enternecem os adultos. (BARROSO, 2009, p. 29)

Essa fertilidade de sua produção tem gerado muitas pesquisas, filmes, reedições de suas obras etc. Com isso, podemos afirmar que o solo e sol do Nordeste/ Ceará tão íngremes produziram um de seus melhores frutos: Patativa e sua obra.

Conforme já foi tratado no capítulo anterior, essas obras surgem como respostas a momentos específicos da produção literária do país/Ceará. No século XIX, havia a necessidade de criação de uma identidade da brasilidade. Essa identidade é marcada, especificamente, na produção de José de Alencar, com a criação de um amplo painel de imagens do Ser brasileiro. Assim ele vai “povoando” esse país “recém-independente”. Nesse empreendimento, temos a invenção da cearensidade a qual é marcada por duas imagens: a indígena através do romance *Iracema* e a cabocla, já gestada em *Iracema*, através da figura do vaqueiro-sertanejo.

Já os cordéis e poemas, compilados em *Cordéis e outros poemas*, fizeram parte de um processo de composição do sertão do Ceará através da voz do poeta popular que se lança a tarefa de mostrar “o sertão por dentro”. Ou seja, ao enunciar do lugar do poeta sertanejo, procura lançar mão de um processo discursivo que opõe o discurso oficial sobre o sertão ao seu. Aos poucos vai mostrando o que é ser sertanejo no sertão do Ceará/Nordeste.

As duas obras forjam uma imagem da cearensidade através de tipos diferentes: em *O sertanejo*, temos o vaqueiro como ícone dessa cearensidade; em *Cordéis e outros poemas*, temos o retirante como ícone.

Essas obras circularam de formas diferentes: *O sertanejo* em forma de folhetim, posteriormente, transformado em romance; já os cordéis e poemas que compõem *Cordéis e outros poemas*, oralmente através de modas de viola, posteriormente, transformaram-se em folhetos e atualmente circulam em livro.

O público a que se destinaram essas obras era: a primeira, o público letrado da capital do império; a segunda, a agricultores, vaqueiros, retirantes,

coronéis etc., em princípio a um público não letrado, posteriormente, passa a destinar-se a um público variado.

3.1.3. O sertanejo

A obra *O sertanejo* foi publicada 1875. Nesse romance, Alencar enveredou pelo regionalismo, trazendo ao leitor Arnaldo, um vaqueiro forte e destemido, que vive no sertão do Ceará – Quixeramobim, na fazenda Oiticica propriedade do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo. Arnaldo, desde o nascimento, tem a vida envolta pelos mistérios que povoam a mente do sertão, desse mistério aderem a força e a relação dele com a natureza. Assim não teme os animais selvagens, nem à noite e nem o dia, mimetiza-se com a natureza para fugir dos perigos.

A obra inicia com um comboio formado por homens que davam proteção a família Campelo que retorna de Recife. Já nas terras da fazenda, D. Flor (filha de Campelo) distancia-se do comboio e cai em um incêndio, fica desacordada. Quando acorda em casa, não sabe como chegou ali, atribui o feito às ações divinas, mas foi Arnaldo que, caminhando na mata para proteger o comboio, pressentiu o perigo e salvou D. Flor.

Ao longo da trama, todos os feitos de Arnaldo são para guardar a vida e a honra da família Campelo. Através da valentia e mistério, vão sendo desenhados um perfil de um sertão e sertanejo que não se repelem mais se unem como forma de proteger a família Campelo.

Arnaldo ama D. Flor, mas não é correspondido nem luta por isso, pois tem consciência de que não merece o amor de D. Flor. Surge um pretendente, Fragoso que quer casar-se com D. Flor, mas não é do agrado de Campelo, por isso Fragoso quer casar-se a força. Campelo resolve casar a filha com um primo dela. No momento do casamento, o grupo de Fragoso ataca, mas Arnaldo já pressentia o perigo e juntamente com índios amigos evitam o fim da família. Após esse momento, Campelo dar-lhe como agradecimento o sobrenome Campelo.

3.1.4. Cordéis e outros poemas

Essa obra foi compilada em 2006, por Gilmar de Carvalho, pesquisador da obra de Patativa, tendo como finalidade o vestibular da Universidade Federal do Ceará – UFC. Embora a obra de Patativa seja objeto de pesquisa de estudiosos do Brasil e do exterior, é a primeira vez que torna-se objeto de estudo “permitido” por uma universidade para seu vestibular. Os poemas de Patativa já figuravam em livros didáticos, mas com um apelo de ver-se a oralidade. Essa publicação possibilitou uma tomada de consciência do potencial dessa literatura até então relegada a segundo plano no ensino básico.

Nessa obra, estão compilados alguns dos mais importantes cordéis e poemas de Patativa os quais trazem ao leitor um recorte da variedade de temas tratados pelo autor: *A triste partida*, *O padre Henrique e o Dragão da Maldade*, *A História de Abílio e seu Cachorro Jupi*, *Saudação ao Juazeiro do Norte*, *Façanhas de João Mole*, *O Meu Livro*, *Vicença e Sofia ou O castigo de mamãe*, *Antonio Conselheiro*, *Emigração*, *O Doutor Raiz*, *Brosogó*, *Militão o Diabo*, *o ABC do nordeste flagelado*, *O Bode de Miguel Boato*, *Rogando Pragas*, *Glosas sobre o Comunismo Poema*, *Cante lá que eu canto Cá* e *A terra é Naturá*.

Acreditamos ser pertinente apresentar ao leitor uma síntese desses poemas para que no capítulo de análise ele possa ter conhecimento do que se está analisando. Levando em consideração que esses poemas abordam temas variados, procuramos subverter a ordem apresentada na obra para aproximá-los pelo tratamento dado ao sertanejo e para tornar mais didática a análise.

A triste partida é um cordel narrativo, distribuído em dezenove estrofes de oito versos. Ele pode ser dividido em duas partes: a primeira trata da espera do homem do sertão cearense por uma quadra chuvosa. Essa espera é marcada pelas experiências populares que começam em setembro e terminam em março com o dia de São José (padroeiro do Ceará). A cada experiência que não comprova a presença de inverno, ele vai perdendo a crença e sentindo-se amedrontado pelo fantasma da seca e da fome; a segunda parte é a constatação da seca e a fuga para o Sul. Lá se torna “escravo” das condições subumanas, sem possibilidade de voltar ao solo querido que o viu nascer. Nessa parte há uma multiplicidade de vozes poeta, pai e filhos, com isso agrava-se o clamor e o desespero.

Emigração é um cordel também narrativo, distribuído em quarenta e três estrofes com versos decassílabos no qual o poeta apresenta-se como detentor do conhecimento que vai narrar por ser do sertão e trabalhar na roça, em seguida ele aborda a emigração da família e mais da metade do poema apresenta a condição do homem no Sul, desde o desembarque até a cadeia.

O sertanejo chega com a família e mora na marquise, depois vai para um barraco, arranja trabalho, mas a família se “descaminha”, os filhos menores tornam-se delinquentes e a filha prostitui-se. Podemos afirmar que em *Emigração* há um aprofundamento de *A triste partida*, tendo em vista que neste o poeta apresenta um quadro já bastante desumano, mas é com aquele que ele descreve de forma mais detalhada a miséria e a marginalização do nordestino/cearense no Sul.

ABC do nordeste flagelado está organizado em vinte quatro estrofes, com versos decassílabos. Nele o poeta apresenta um painel de vozes que compõem o quadro da seca no sertão, para isso ele vai de A a Z, mostrando o martírio e desespero do homem, da fauna e da flora. Todos se igualam na dor, na fome e na sede. No final do texto, o poeta apresenta um acróstico com o nome Patativa para testemunhar que conhece a dureza da seca e também sofre com ela. Podemos ver nesse poema uma espécie “de beco sem saída” para o nordestino/ cearense, isso porque, se a saída do Nordeste/Ceará para o Sul mostrou-se desastrosa, ficar no lugar seco também é um martírio.

Saudação a Juazeiro do Norte está organizado em nove estrofes com versos decassílabos. Nele o poeta exalta a figura de Padre Cícero como o protetor e bem feitor de Juazeiro, O Aposto do Nordeste. Desse modo, há um aprofundamento da presença da religião como forma de proteção dos flagelados, famintos e doentes. De forma velada poderia está aí uma solução para os problemas do nordestino/cearense, abrigar-se na religião através de líderes do povo sofrido.

Antonio Conselheiro está dividido em doze estrofes. Nele o poeta relembra a saga de Antonio Conselheiro e sua importância para o povo humilde que o seguia, bem como o progresso de Canudos. Porém, logo veio à derrota pelo poder instituído – Estado- e com a derrota o retorno do povo à miséria e a falta de quem o conduza à “terra prometida”.

Padre Henrique e o Dragão da Maldade é um cordel estruturado em sessenta e três estrofes de seis versos, feito por encomenda de Dom Aluísio. Nele o poeta narra a trajetória e morte de Padre Henrique, em 1969, no auge da ditadura,

em Recife, lugar onde o religioso ajudava os pobres e pregava verdades. Mais uma vez o poeta traz ao leitor a presença da religião, do Estado e da situação que impera nessa terra Nordeste.

A terra é Naturá está dividido em treze estrofes, com versos decassílabos. Nele há uma tomada de decisão do poeta, pois ele não mais apresenta os fatos como parte, mas vale-se do poder de “poeta popular/voz do povo”, para reivindicar o direito natural/ divino de a terra pertencer a quem nela trabalha. Em tom metafórico, dirige-se ao “Dotô” para afirmar que tudo que há na terra é coisa colocada por Deus, portanto pertence ao filho de Deus/ pobre.

História de Abílio e seu cachorro Jupi está estruturado em cento e cinquenta e oito estrofes de seis sílabas. Faz intertextualidade com a história de José do Egito, centrado na questão do catolicismo como base para romper com as injustiças, pois a divina providência protege o mais sofrido. Abílio é bom e puro, mas os irmãos com inveja o abandonam para morrer no mato, lá ele fica e com a ajuda de Jupi se salva da morte. Em sonho, Nossa Senhora dá-lhe o caminho que deve seguir para encontrar a fartura. Ele fica rico e ainda acolhe os irmãos.

Brosogó, Militão e o Diabo é um cordel estruturado em sessenta e duas estrofes de seis versos. Narra à saga de Brosogó, homem honesto e religioso, que tem por hábito acender velas para todos os santos como forma de agradecer o progresso nos negócios. Cai em uma armadilha de Militão o qual quer cobrar um absurdo por uma dúzia de ovos que Brosogó lhe deve. Brosogó consegue um advogado que o salva da falência. Esse advogado é o Diabo que um dia recebera uma vela de Brosogó e como pagamento o livrou dessa enrascada. Desse modo, o Diabo não é tratado como o mal, mas como um “apoio” quando “Deus” falha.

Glosas sobre o Comunismo está estruturado, intercalando motes e glosas nos quais o poeta associa o Comunismo ao Diabo, não mais o Diabo bondoso que salvou Brosogó das injustiças, mas um Diabo que quer levar a todos para o inferno - Comunismo. Também associa os defensores do Comunismo aos discípulos do Diabo.

O Doutor Raiz está distribuído em quarenta e três estrofes, alternando versos de seis sílabas e decassílabos. Nesse cordel é traçada a saga do Doutor como um enganador do povo. O poeta diz-se negar o tratamento com ele e recorre a Deus para curá-lo das doenças, seguindo a linha do apelo religioso que perpassa toda a obra, mas negando a importância do conhecimento popular e da medicina,

talvez nesse poema haja uma contradição do poeta em relação ao seu desejo de está ligado a terra e a tudo que vem dela, bem como do conhecimento que ele diz “brotar da terra”.

As façanhas de João Mole é um cordel estruturado em cinquenta e cinco estrofes. Narra a saga de João Mole no sertão. Este personagem sertanejo apanha da mulher e da sogra todos os dias, porém um dia resolve ir a fora e espanca as duas. Após isso ganha o respeito delas e dos outros que passam a temê-lo. É um poema que justifica a violência com outra. Talvez faça parte do imaginário de que para ser macho tem que mandar na mulher, ser capaz de bater e matar em nome da moral.

Vicença, Sofia ou o castigo de mamãe está estruturado em trinta e cinco estrofes decassílabas. Trata do preconceito racial. Vicença é negra e casa-se com Romeu, mas a mãe dele não aceita e faz de tudo para que ele não case. Sofia, sobrinha da mãe, case-se com o outro irmão de Romeu, mas o trai. A mãe descobre e passa a gostar de Vicença, reforçando assim a visão de que o caráter não está na cor, mas nas ações. De certa forma, esse tom moralizante acaba por criar outros preconceitos.

O bode de Miguel Boato é um cordel estruturado em quatorze estrofes decassílabas. Narra às trapalhadas de um vendedor de carne que sempre leva vantagem sobre os outros, mas acaba sendo enganado e comprando um cabrito como se fosse um bode. Com isso, ele perdeu o costume de ludibriar os outros.

Rogando praga é um cordel estruturado em oito estrofes decassílabas. Narra à condição do homem do sertão, abandonado que é roubado pelos vizinhos e sem ter o que fazer lança-se a rogar pragas terríveis a seus inimigos e ainda pede o apoio de Deus para conseguir seu intento.

O meu livro é um cordel estruturado em vinte e duas estrofes decassílabas. Trata da sabedoria do matuto que defende a ideia fixa de que tudo que aprendeu foi com o céu, a terra e o mar. Partindo dessa sabedoria, percebe que tudo que acontece está centrado na falta de fé de quem tem estudo. Não aceita o divórcio, por não ser coisa de Deus e estragar a paz e a harmonia. Esse cordel poderia sintetizar os outros, visto que estabelece uma relação com todos os problemas tratados nos outros e propõem como solução: o aprender com a natureza e a crença no Senhor.

Cante lá que eu canto Cá está distribuído em dezoito estrofes. Nele o poeta se diz detentor da verdade que conhece sobre o sertão, pois padece do sofrimento “pisando inriba de formiga” e que seu verso brota da terra. Segundo ele não precisa de estudo, nem invejar o Dotô, pois tudo lhe foi dado por Deus. Desqualifica a poesia da cidade/ Dotô e o aconselha a cantar lá, que o cá já lhe pertence.

Com esse reagrupamento dos versos, procuramos aproximar o universo de Patativa não por uma sequência cronológica de suas obras, mas seguindo o princípio de observar como se dá o processo dicotômico do qual brota sua obra e dentro dessa dicotomia o que o autor procura validar como positivo. Percebemos que o autor inclui-se como voz integrante de seus poemas, procura comprovar com a experiência de quem vive, não apenas de quem vê, pintando um painel de desencontro/encontro entre sertão/homem, marcado por uma forte religiosidade e um tom moralizante:

Este olhar sobre o mundo, numa perspectiva espacial, recupera também uma oposição passado/presente; tradição/modernidade. A situação do sertanejo obrigado a abandonar sua terra em função da seca, a ir em direção às cidades do litoral, ou então em direção às cidades do Sul, é uma posição delicada, na medida em que ele passa sem transição de um mundo rural à escala humana a um mundo urbano onde impera o anonimato. O encontro destes dois universos é, não raro, doloroso e acompanhado de um voltar-se para os valores tradicionais. As cidades, o progresso, a técnica são acusados de veicular os piores males da civilização: “Mas a civilização faz coisa que eu acho ruim” (*O puxadô de roda*). O sul, em particular, é tido como a sede da corrupção: “Nos centros desconhecidos Depressa vê corrompidos Os seus filhos inocentes, Na populosa cidade De tanta imoralidade E costumes diferentes” (*Emigrante nordestino no sul do país*). Assim, o universo descrito por Patativa do Assaré é percebido como um espelho da realidade. O aspecto quase documental da sua poesia foi salientado por certo número de críticos, entre os quais Luzanira Rego que afirma que sua obra: “reflete em seus poemas todo o mundo visionário e fantasmagórico do caboclo nordestino, pintando, em ácidas estrofes, a realidade de uma região, onde o homem e a terra se unem pela força do mesmo abandono. (DEBS, on-line)

Partindo dessa discussão que contextualizou a forma e os motivos de existências desses discursos, procuramos perceber como se deu a invenção da cearensidade nas literaturas do Ceará dos séculos XIX e XX.

3.2. A invenção da cearensidade nas literaturas do século XIX e XX

Segundo Barbosa (2000), a invenção imagética do Ceará se deveu a um empreendimento de José de Alencar, pois ao escrever *Iracema* e *O sertanejo*, especificando as características de dois segmentos que formavam a população local: o índio e o vaqueiro, ele faz emergir uma imagem que apresenta litoral/sertão com suas especificidades e desafios, além de criar uma identidade cabocla para o cearense.

Com essa mudança de perspectiva, o sertão que Alencar resgata em *O sertanejo* é construído basicamente em cima da oposição civilizado/selvagem, primitivo, rude, deslocando a conotação das diferenças naturais que atribuiu no romance *Iracema*, para uma oposição de conteúdo cultural. No entanto, Alencar estabelece essa oposição não para trazer os elementos de tensão da relação de conquista e subordinação, mas, pelo contrário, para acentuar o processo “harmonioso” em que se dá a integração e assimilação dos “selvagens” na construção de uma sociedade sertaneja civilizada, fazendo emergir outra identidade social- a do caboclo. (BARBOSA, 2000, p. 82)

De acordo com Por deus (2009), a cearensidade é criada através de ícones que representavam as atividades econômicas e as condições climáticas: o jangadeiro, a rendeira, o vaqueiro e o retirante:

Na cearensidade, foram criados vários ícones dessa identidade, como no caso da perspectiva de Euclides da Cunha, para quem o sertanejo, era entes de tudo um forte. Aqui se desdobrou: o jangadeiro, o vaqueiro, a rendeira e o retirante. Cada um a seu modo demonstrava a bravura. Os dois últimos, o altruísmo e a resignação relacionada a um ecossistema inóspito. (PORDEUS, 2009, p. 16)

Assim, está criada a identidade cearense, centrada entre mar e sertão com os seus ícones. Conforme Pordeus (2009), um desses ícones da cearensidade é o jangadeiro, vaqueiro do mar, deles o mais famoso e considerado como um dos grandes heróis da abolição do Ceará.

A condição de litoral vai favorecer a presença desse ícone, isso porque, quase todos os homens eram pescadores, jangadeiros e filhos de jangadeiros. Pescar era preciso, já que quando não se pescava, muita gente não comia (KUNZ, 2009, p. 76).

O outro ícone é a rendeira a qual representa a mulher do jangadeiro/ vaqueiro que vai tecendo sua renda, enquanto espera o retorno do jangadeiro/

vaqueiro. Pordeus afirma que a renda bilros, trazida para o Brasil pelos portugueses, foi difundida pelo sertão e pela costa o que contribuiu para se tornar um dos itens da produção artesanal mais conhecida. A rendeira, no entanto, é associada à mulher do jangadeiro, que tece na sua almofada a solidão das longas ausências do companheiro, a Penélope cearense (PORDEUS, 2009, p. 17).

Se esses dois ícones surgem para dar conta do litoral, outros dois surgem para dar conta do sertão: o vaqueiro e o retirante. O primeiro fruto de uma condição de sertão chuvoso e o segundo, uma transformação do primeiro, “causada pela seca”:

O vaqueiro representa o herói popular por excelência: trabalhando, se não sem patrão, pelo menos sem vigilância, é nômade, vivi a cavalo, realizando todos os dias trabalhos duros que seriam dignos da louvação se não fossem tão humildes e cotidianos. A lenda e a poesia popular assimilam-no quase que naturalmente ao cavaleiro: sua couraça é de couro-alaranjado, cor de ouro - calças, gibão, guarda-peito, chapéu. Sua silhueta tem os mesmos reflexos metálicos da couraça medieval: os arei os dos cavalos cobertos de medalhas de santos, as esporas brilham, e alguns, na tradição do cangaço, prendem o chapéu de couro com algumas moedas de prata. É no trabalho do vaqueiro, de busca e condução de rebanhos perdidos e bois bravos, semi-selvagens, soltos nos campos, que a poesia popular encontrou os motivos dos primeiros cantos brasileiros – como os do *boi surubim*, do *barroso*, do *tungão* e muitos outros – nos quais cachorros e cavalos, auxiliares naturais do vaqueiro, se inserem frequentemente. (SANTOS, 2009, p. 88)

Dependendo do olhar lançado sobre o sertão³⁴, as imagens se modificam. Desse modo, o sertão é gestado de duas formas na literatura: com uma visão centrada na terra em época de inverno como em *O sertanejo*, e na seca e miséria na qual o vaqueiro passa de vaqueiro a retirante como em *O Quinze*, de Raquel de Queiroz.

Em *O sertanejo*, Alencar segue o percurso de um sertão menos inóspito, em tempo de chuva e da criação de gado o qual se agrega ao vaqueiro como um aliado:

O sertanejo é declaradamente uma reconstrução histórica, composto de quadros em movimento, do sertão das fazendas de gado, com foco na região dos grandes pastos dos Campos Gerais de Quixeramobim, a “pátria do gado”, onde se desenrola toda ação a ação. O narrador reporta-se frequentemente ao testemunho pessoal em primeira pessoa, utilizando-se

³⁴ Vale ressaltar que a construção do “sertanejo” surge com a literatura romântica, no caso do Ceará, com José de Alencar, posteriormente, tratado por Rodolpho Theofilo. Ou seja, a literatura de Euclides da Cunha e outros que produzem “o sertanejo” devem tributo à literatura cearense.

de fontes orais – de histórias de família, da poesia popular, de lendas e dizeres, seja na descrição dos ambientes e paisagens, e caracterização das personagens, seja nos juízos e comentários sobre aquele sertão. (ROLAND, 2009, p. 57)

Com uma descrição centrada nas características geográficas e históricas do Ceará, e provavelmente com um conhecimento desse espaço, Alencar consegue unir o conhecimento clássico ao popular para utilizá-lo como argumento que tece e que comprova a necessidade de união entre o fazendeiro e o vaqueiro para lutarem contra as adversidades do sertão, mas mantém a relação de superioridade do fazendeiro, tendo em vista que no final, ele dá como prêmio a Arnaldo o sobrenome Campelo:

Neste romance reencontramos o escritor plenamente assenhoreado do romance, essa forma literária que substituiu modernamente a epopéia, mobilizando um grande número de personagens e episódios simultâneos, utilizando-se da descrição exaustiva e até realista desse sertão, e lançando mão de vasto conhecimento e de informações históricas para fundamentar tanto a trama fictícia quanto, especialmente, o fundo da cena. Narrador intruso, invade com comentários, ilações e comparações entre o que leu e ouviu do passado, e o testemunho pessoal (“os sertanejos percorrem ...aquelas solidões também por mim visitadas outrora...”). Intervém ainda para separar o que há de semelhante da ficção com a história, de tal sorte a saga das famílias de fazendeiros no romance – as duas mais poderosas famílias estabelecidas no sertão do Quixeramobim, e com vínculos parentais em outras regiões da capitania – adquire verossimilhança com relação ao referente histórico. O narrador torna-se quase um personagem, como se nele falasse um ancestral que retornasse ao tempo da escrita do romance e contasse as aventuras de outro tempo, não tão distante do momento da escrita. (ROLAND, 2009, p. 48)

Nessa criação de imagens do Ceará, temos o olhar de Rodolpho Theófilo, Domingos Olímpio, Raquel de Queiroz e Patativa do Assaré. Theofilo, em 1890, lança a obra *A fome*, apresentando o vaqueiro transformado em retirante pela seca, em busca da sobrevivência na cidade (Fortaleza). As levas de retirantes fogem da seca e caem na miséria da capital, vivendo em barracos e explorados pelo poder público. O quadro agrava-se com a violência sexual a qual são submetidas as filhas do retirante, mexendo dessa forma com a questão da honra e outros valores.

Em *Luzia Homem*, o flagelo da seca mostra também a relação de miséria e aprofunda o drama da mulher que trabalha para sustentar a mãe, além do trabalho e miséria aparece a ameaça de violência sexual.

Em *O Quinze*, também há o registro da imagem do retirante tangido pelo flagelo da seca, mas com um atenuante, ele consegue voltar para o sertão, pois se acaba a seca. Já em *Patativa do Assaré* a imagem do cearense está centrada no retirante que não acha “porto seguro”. Foge da seca, mas permanece na miséria e na terra do exílio. Assim, a seca o persegue, quer através dos efeitos diretos ou indiretos. Conforme Oliveira:

O êxodo não exerce ação deletéria sobre esse material, mas ele mantém imaculado. No processo de distanciamento, de deslocamento, de confronto com o altero, sons, melodias, cores, formas, texturas, perfumes, sabores intercambiam com as novas referências. São maximizados, potencializados, evidenciam-se pelo contraste, reconfiguram-se, perdem a ingenuidade, deveras, mas não são necessariamente descaracterizados, todavia, pela necessidade da criação artística, reelaborados. Mas a matéria primeira de que todas essas coisas são feitas persiste. Ao invés de ser banida para os domínios de *lesmosyne* (esquecimento) resiste na memória. (OLIVEIRA, 2009, p. 305)

Nesse processo de gestão de imagens, há a religiosidade como fator preponderante, funcionando como o único refúgio, para os ícones (jangadeiro, rendeira, vaqueiro e vaqueiro), os quais acreditam que os infortúnios, muitas vezes, dependem deles, pois não possuem o merecimento do olhar de Deus:

Na cultura dos fiéis, a proteção é um valor primordial: o mundo ideal é constituído por uma sociabilidade que se faz com protegidos e protetores (do Céu e da Terra). Perder a confiança na proteção pode, em princípio, ferir o sentido de viver, a coerência de um mundo que é desejado e, em certa medida, vivido concretamente. Assim, o infortúnio na relação com o santo é justificado de modo a não comprometer a credibilidade do sagrado. (RAMOS, 2009, p. 99)

Através desse forte apelo, o catolicismo que chega através dos sermões, novenas, promessas e penitências sedimenta a crença de que o sofrimento é para purificar o espírito e garantir a salvação:

No catolicismo dos sertões, a felicidade é também uma doação do merecimento. Além disso, há outra forma de pensar que induz à passividade: o valor dado à penitência, germinado sob a égide do ideal missionário, desde os primórdios do processo colonizador nas terras brasileiras. A mola mestre da catequese era inadiável necessidade de penitência. Os missionários deixaram claro sentido para o sofrimento (in)voluntário: a purificação do espírito através da penitência seria a construção da escada ao eterno paraíso. O trabalho, a doença ou a fome assumiriam o sentido de sofrimento para o corpo e não para o espírito, que não possuiria a fraqueza da carne. (RAMOS, 2009, p. 91-92)

A partir dessa discussão proposta, podemos afirmar que a invenção da cearensidade tem sua base na literatura de José de Alencar, de Patativa do Assaré e de outros escritores cearense. Com essa construção, percebemos que os dois ícones, vaqueiro e retirante, na realidade são um único, isso porque, o vaqueiro da época de chuva, transforma-se em retirante na seca. Ainda sobre essa questão:

A partir desses ícones podemos falar de uma cearensidade que designamos de identidade cearense. Tendo o cuidado de não trabalhar o folclore como pitoresco e compreendendo, ao mesmo tempo, a importância de recriar os referenciais da cultura, para Gilmar de Carvalho a cearensidade consistiria em reforçar as características que o senso comum alinhou como peculiares à gente da terra, em uma operação ideológica de esvaziamento dos elementos contraditórios e de “construção de uma mitologia, onde personagens, paisagens e produção cultural teceriam uma trama que simularia um Ceará elaborado a partir desses fatores”. Então o jangadeiro, o vaqueiro, a rendeira e o retirante são construções mitológicas expressas na literatura desde o século XIX como vimos no caso de José de Alencar com *Iracema*, a mãe do primeiro caboclo, um ícone dessa cearensidade. (PORDEUS, 2009, p. 18)

Em síntese, abordamos nesse capítulo, a vida e obra de dois escritores cearenses: José de Alencar e Patativa do Assaré. Estes, segundo a discussão aqui proposta são responsáveis pela invenção da cearensidade através de suas produções literárias: o primeiro trouxe-nos a figura do vaqueiro e do sertão como elementos interdependentes; o segundo, a do sertanejo retirante, pai de família, trabalhador, que foge das condições impostas por um sistema econômico excludente que se vale das condições climáticas para justificar a causa das desigualdades

CAPÍTULO 4

A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DISCURSIVO DO HOMEM DO SERTÃO CEARENSE EM *O SERTANEJO E CORDÉIS E OUTROS POEMAS*: *RELIGIOSIDADE, RESIGNAÇÃO E RESISTÊNCIA*.

Também no discurso literário o *ethos* desempenha um papel de primeiro plano, dado que, por natureza, visa a instaurar mundos que ele torna sensíveis por seu próprio processo de enunciação. Também nesse processo nos distanciamos de uma concepção propriamente argumentativa do *ethos*, para colocar em primeiro plano a participação, por meio de um imaginário do corpo enunciante, em uma nova experiência global do mundo (MAINGUENEAU, 2008, p. 88-89)

Nesse capítulo, definimos os aspectos metodológicos que norteiam essa pesquisa. Em seguida, apresentamos a análise do corpus, procurando levantar as formas de construção dos *ethé* discursivos do homem do sertão cearense destacados nas obras *O sertanejo*, de José de Alencar e *Cordéis e outros poemas*, de Patativa do Assaré e as relações entre esses *ethé* e as cenografias que os configuram.

4.1. Aspectos Metodológicos

Essa pesquisa é de natureza qualitativa. Tendo em vista essa condição, propomos uma análise centrada nos aspectos descritivos dos discursos que compõem os objetos de análise, além de destacarmos outros discursos que são interpelados na construção dos discursos sobre o sertão/sertanejo. Partimos da perspectiva de que o sertão/sertanejo cearense é gestado em uma construção discursiva, conforme salienta Albuquerque (1999), e que esse discurso de criação tanto do espaço quanto do Ser sertanejo é atravessado por uma naturalização das desigualdades. Assim, procuramos verificar as formas como se dão essas caracterizações nos discursos literários de Alencar e Assaré, além de procurar identificar que discursos são naturalizados ou negados nessas construções discursivas sobre o sertão cearense e como se dá a cearensidade através do discurso literário.

4.1.1. Seleção do Corpus

O primeiro passo adotado para essa pesquisa foi à seleção do corpus: as obras literárias *O sertanejo* e *Cordéis e outros poemas*. Em seguida, procuramos enfocá-las à luz da AD. Para isso, selecionamos os aspectos discursivos: *ethos* e cenografia para empreender a análise.

Lançar um olhar à luz da AD sobre essas duas obras se justifica, porque elas apresentam o homem do sertão cearense e com ele as condições de produção de um discurso que evidencia uma cearensidade, criada no/pelo discurso. Ao analisá-las, buscamos não apenas situá-las no tempo e no espaço, mas percebermos de que forma elas constituem imagens do homem do sertão do Ceará através do discurso, relacionando autor, contexto de produção, circulação e recepção desses discursos.

Após a escolha do corpus, fizemos uma leitura criteriosa dele, procurando selecionar, nas duas construções discursivas, tanto as cenografias quanto os *ethé* que possibilitassem mostrar como o espaço “sertão”, tratado nas duas obras, corrobora para constituir as imagens de um cearensidade através do discurso.

Ao eleger as categorias *ethos* e cenografia, tomamos como base teórica a discussões propostas por Maingueneau (2001, 2006), segundo as quais o *ethos* e a *cenografia* são elementos que se atravessam discursivamente e cooperam para construção de imagens. O teórico trata de uma concepção “encarnada” do *ethos* que não abrange apenas a dimensão verbal, mas a um conjunto de determinações físicas e psíquicas vinculadas a um “fiador” pelas representações coletivas. Ao fiador são atribuídos uma corporalidade e um caráter.

Ainda de acordo com o teórico, além da corporalidade e do caráter, o *ethos* implica maneiras de movimentar-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida mediante um comportamento global, ou seja, a partir desses elementos, o co-enunciador que também faz parte desse acordo tácito, começa a avaliar de modo positivo ou negativo, as representações sociais e estereótipos que a enunciação contribui para confirmar ou refutar.

Esse espaço social em que se movimenta o *ethos* é a cenografia. Segundo Maingueneau (2001): “a cenografia é algo que está para além do texto, é o centro em torno do qual gira a enunciação.” Ela é identificada com base em variados índices localizáveis no texto ou no paradoxo que a constitui, mas não se espera que

ela designe a si mesma, pois ela se mostra, por definição, para além de toda cena de fala que seja dita no texto. Por conseguinte, não é um “procedimento”, ou um quadro contingente de uma mensagem que poderia ser “transmitida” de diversas maneiras.

Partindo da perspectiva Maingueneau (2006), segundo a qual a literatura é um discurso cuja identidade se constitui através da negociação de seu próprio direito de construir um dado mediante uma dada cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu leitor ou espectador. Entendemos que a cenografia é uma possibilidade de se formar essa negociação, pois conforme já foi afirmado, ela não é estática, mas movimenta-se à medida que o olhar movimenta-se sobre o discurso.

Essa decisão teórica levou em consideração que os discursos literários das duas obras tratam de um mesmo objeto: o homem do sertão do Ceará, porém constituídos em contextos de produção e recepção diferentes, além de serem tratados por autores que enunciam de lugares diferentes sobre o sertão. Alencar enuncia do lugar de homem letrado que vê o sertão e o sertanejo numa relação de complementaridade, já Patativa, enunciando do lugar do poeta popular, agricultor que vê o sertão nas múltiplas possibilidades, além de abrir perspectiva para que vejamos nas “fendas” dessa produção discursiva, formas de movimentar-se no sertão e ser sertanejo.

Para empreendermos essa análise, fizemos um recorte nos dois discursos: dividindo-os em três categorias de *ethé*: da religiosidade, da resistência e da resignação. Embora tenhamos ciência de que um *ethos* interfere na construção do outro, achamos interessante essa divisão, pois ela permite um melhor detalhamento e aproveitamento desse corpus. Além desses *ethé*, é possível serem analisados outros, mas nos limitamos a eles, pois acreditamos que sejam os mais recorrentes nessas obras, tendo em vista que o objetivo geral é analisar a construção do *ethos* do homem do sertão do ceará nas literaturas erudita e popular.

4.1.2. O corpus

O corpus escolhido para esse trabalho são as obras: *O Sertanejo*, de José de Alencar e *Cordéis e outros poemas*, de Patativa do Assaré. Essas obras chamaram a nossa atenção, primeiro porque foram obras que marcaram nosso contato com o mundo da leitura, segundo porque encontramos nelas uma fonte

discursiva bastante significativa para discutirmos a constituição do *ethos* do homem do sertão do Ceará e as implicações de ordem político-social empreendidas através dessas construções discursivas.

A obra *O sertanejo*, de José de Alencar está filiada ao Romantismo literário, conforme já foi tratado no capítulo de contextualização dos autores, obras e processo de produção. De acordo com as características principais desse movimento, havia uma necessidade de se criar uma imagem através da idealização, do sonho, da evasão e fantasia. Porém, nessa análise procuramos enfocar a tensão presente na criação dessa obra, principalmente, no que tange a constituição de *ethé* do sertanejo. Ou seja, há nessa construção de personagem uma caracterização de toda uma categoria de seres que vivem sob as mesmas condições econômicas, políticas e sociais de Arnaldo.

Já a obra de Patativa do Assaré não está filiada a um momento específico da literatura, por pertencer ao que foi denominada “literatura popular”. Esse tipo de literatura, produzida pelo povo menos favorecido socialmente, não ganhou espaço nos salões. Ficou, em vista disso, por muito tempo marginalizada e tendo como espaço as ruas, os pequenos grupos sociais iletrados. Só mais tarde, com o advento do rádio expandiu-se para além daqueles grupos e lentamente começou a ganhar destaque no circuito letrado da sociedade.

A obra de Patativa, para nós, significa, na verdade, um momento de “viajar” por um Brasil “desconhecido” pela sociedade letrada, mas que traz ecos de uma maioria desprivilegiada socioeconomicamente, fruto de uma desigualdade econômica que não lhes dá voz, mas essa população se vê representada pelo poeta popular que através do discurso mostra a tensão entre o “existir” e o “não existir”. É a partir de estudos locais, da música e da ampliação dos espaços de apresentação que a obra de Patativa vai pouco a pouco descortinando um Brasil que trabalha como formiguinha para sustentar um Brasil gigante que finge desconhecê-lo.

Partindo disso, percebemos que essas produções literárias apresentam-se como produções de vanguarda que abriram espaço para que uma parcela da população brasileira menos favorecida economicamente ganhasse suas páginas, apresentam recortes do homem que habita o sertão cearense e com ele sua voz e seu modo de existir enquanto corpo que se enuncia a partir das condições geográficas, climáticas etc.

Desse modo, percebemos ser importante fazer um percurso literário, revistando autores e obras que, de certa forma, marcaram/ marcam a nossa criação literária, utilizamos os recursos teóricos da AD: as cenas da enunciação e a constituição de *ethé*, pois acreditamos que a partir desses elementos, poderemos produzir uma análise que ponha em evidência, um homem do sertão cearense, marcado pela relação de poder, religiosidade e sobrevivência, mas que abre espaço nesse universo, a partir do discurso para se impor enquanto voz.

Diante do exposto vale salientar que, além do gosto pessoal por essas duas obras, entendemos ser importante essa discussão para trazer à luz da pesquisa outros olhares e ampliar-se o campo dos estudos literários, tendo como base a AD.

4.1.3. Procedimentos de análise

Após a seleção do corpus e do percurso teórico selecionados, procuramos perceber os pontos de interseção entre os discursos, o mundo em que foram produzidos, os sujeitos envolvidos nesse processo, a razão dessa produção e os diálogos estabelecidos ou negados no/pelo discurso. Para tanto procuramos seguir os procedimentos abaixo:

I. Abordamos as cenas da enunciação dos dois discursos, procurando enfocar as cenas genéricas, a cena englobante e as cenografias em que esses discursos estão inseridos, para analisar a construção do ethos discursivo do homem³⁵ do sertão do Ceará;

II. Para efeito de análise, procuramos enfocar a construção dos *ethé* de *O sertanejo* cada *ethos* individualmente e os de cordéis³⁶ e outros poemas juntos, pois os *ethé* escolhidos para análise encontram-se tão imbricados que a analisá-los, separadamente, tornar-se-ia repetitivo.

³⁵ O homem do sertão do Ceará que subjaz nas duas produções é o que não tem condições econômicas. Parece-nos que a construção da expressão sertão e sertanejo esteja presa muito mais a uma condição econômica que propriamente geográfica.

³⁶ Não apresentamos uma discussão mais detalhada do gênero cordel, porque nosso objetivo não é a análise do gênero, mas do discurso que o compõe. Além disso, trabalhamos com a perspectiva teórica de Maingueneau na qual o gênero é importante, mas é necessário observar outras questões como: condições de produção, recepção, finalidade da produção. Talvez isso explique as diferenças encontradas na análise de Cordéis e outros poemas. Haja vista, ter-se cordéis que defendem a igualdade, enquanto outros a contradizem.

III. Após esse processo, propomos uma análise comparada desses *ethé*, identificando qual ou quais prevalecem na construção discursiva;

IV. De posse desses dados, procuramos elencar os motivos dessa predominância e as implicações desses discursos.

4.2. Cenas da enunciação das obras: *O sertanejo* e *Cordéis e outros poemas*

A análise do corpus inicia-se na contextualização das cenas da enunciação: cena englobante e genérica das duas obras. Em seguida, tratamos das cenografias e *ethé*, no final, apresentamos a análise comparada dos resultados desse estudo.

4.2.1. Cena genérica

A cena genérica centra-se no gênero³⁷ do discurso. A partir do gênero, o leitor passa a observar a finalidade daquela enunciação, que relação pode ser estabelecida entre tempo e espaço. De acordo com Charaudeau e Maingueneau:

A cena genérica é definida pelos gêneros de discurso particulares. Cada gênero de discurso implica, com efeito, uma cena específica: papéis para parceiros, circunstâncias (ou em particular um modo de inscrição no espaço e no tempo), um suporte material, um modo de circulação, uma finalidade etc. (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2006, p. 96)

A cena genérica que institui as duas obras em análise, em princípio, apresentou-se de modo diferente do que hoje se tem como material de análise, a saber: *O sertanejo* circulou através de folhetim, conforme circulavam as obras no período de sua produção. Assim o gênero romance instituiu-se num espaço ainda novo, em que o que prevalecia eram as partes, só no final o leitor teria o todo. Nesse processo, havia possibilidade de modificação do enredo. Já os cordéis, compilados em *Cordéis e outros poemas*, chegaram ao público na forma oral, através de

³⁷ Conforme já salientado por Maingueneau o gênero é um fator importante, mas não pode ser uma camisa de força na qual se deva vestir todos os cordéis, pois as condições de produção e recepção têm uma importância significativa sobre o gênero, posto que os cordéis vão responder a situações diversas de produção e consumo. Alguns funcionam como antiespelhos de discursos que os atravessam.

“cantorias”, posteriormente, foram encartados e vendidos nas feiras e transformados em livros ou mesmo musicados e circularam através das rádios.

4.2.2. Cena englobante

Essa perspectiva trata do tipo de discurso mobilizado, conforme já tratado no capítulo dois. A partir dela, levando em consideração que nosso objeto de estudo é o discurso literário. Um discurso constituído que deve concentrar-se em mostrar o vínculo inextrincável entre interdiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre organização textual e uma atividade enunciativa, procuramos destacar em que cenas englobantes esses discursos se apresentam.

O século XIX foi marcado, no Brasil, por uma necessidade de criar-se uma imagem de nação. Para isso, muitos autores utilizaram-se da literatura para procurar “compor uma radiografia” da população, dos aspectos geográficos e paisagísticos desse país para apresentá-lo como um “modelo” de nação.

Assim, em *O sertanejo*, ao traçar o perfil do cearense Arnaldo, herói destemido o qual vive para servir, não se importando se a própria vida está em perigo, pois o que lhe interessa é “salvar” a família de seu bem-feitor e resignar-se. Permanecer no lugar em que ocorreu o incidente poderia mostrar que ele agiu para solucionar o incidente. Isso não seria interessante para aquele que devia “velar” o outro a distância. Além disso, há uma espécie de acordo tácito, para que não se “falasse” do que não era para falar. Ou seja, o poder era do dono da terra, os capatazes serviam-no, mas não deviam aparecer.

Desse modo, o leitor, situando esse romance em uma cena englobante literária que “torna tudo fictício”, pode levantar hipóteses, se há ou não uma denuncia velada da forma de viver e Ser no sertão do Ceará e como isso contribuiu/contribui para descortinar as relações de poder instituídas, através dessas práticas discursivas. Elas não pretendem “mostrar” essas relações, mas dão pistas para que o leitor as situe no tempo e no espaço, para analisar em que cena englobante deve situar o discurso para afirmar algo sobre ele.

Assim, ao situar esse discurso em uma cena englobante de dominação da terra e de quem vive nela, podemos afirmar que o sertão surge como um espaço de silenciamento quer explícito, quer implícito. No caso, de *O sertanejo* esse silenciamento dá-se de forma implícita, pois, à medida que o co-enunciador

envereda sertão adentro vai descobrindo, através das pistas discursivas, um processo de silenciar o outro.

Ao apresentar o comboio que traz a comitiva de volta à fazenda, não há diálogo entre eles. Apenas um enunciador que narra às ações do grupo. Além disso, ao descrever um rapaz que segue a distância o comboio, começa pelos aspectos psicológicos, para em seguida descrever os físicos. Com isso, ele já previne o co-enunciador da importância dessa imagem para o desenrolar das ações:

Sua paciência não se cansava; tinha caminhado assim por horas e horas, por muitos dias, com a perseverança e sutileza do caçador que segue o rasto do campeiro. Não perdia de vista a comitiva e quando a distância não lhe deixava escutar as falas, adivinhava-as pela expressão das fisionomias que seu olhar sagaz investigava por entre as ramas. Era o viajante moço de vinte e um anos, de estatura regular, ágil, e delgado de talhe. Sombreava-lhe o rosto, queimado pelo sol, um buço negro como os compridos cabelos que anelavam-se pelo pescoço. Seus olhos, rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável. (ALENCAR, 2006, p. 12)

A descrição de uma paciência e sutileza surpreendentes são traços que vão enunciar um corpo que se move em um ambiente que exige cautela e ao mesmo tempo sagacidade para presenciar qualquer situação de risco. Além desses traços, são destacados a jovialidade, a vivacidade e a beleza desse moço, fazendo emergir a frente do leitor à imagem do “homem ideal”: valente, forte e viril, com um coração indomável. Após essa apresentação, surge a imediata atuação dele quando percebeu que D. Flor corria risco de vida:

Não houve de sua parte a mínima demora; o campeador devorou o espaço, e não se poderia dizer que chegara, pois sem parar voltara sobre os pés. Mas o incêndio tinha as asas do dragão; retrocedendo, achou-se o sertanejo³⁸ em face de um bulcão de chamas que o estendia. (ALENCAR, 2006, p. 14)

Diante desse incêndio, o enunciador vai comprovando as ações e capacidades desse rapaz. O único item que ele coloca e que deixa o leitor já em dúvida é: “o coração indomável do jovem”. Ou seja, já há indícios de uma forma de domar o valente “sertanejo”: D. Flor- o amor.

³⁸ Vale ressaltar que, nessa obra, a palavra “sertanejo” refere-se não a todos os que moram no sertão, mas especificamente ao vaqueiro Arnaldo, aquele que “domina o sertão”. Ou seja, ela está intimamente ligada à condição sócio-econômica de Arnaldo: “Saltou o mancebo em terra sem esperar auxílio, e atravessando a varanda deitou o corpo desfalecido de D. Flor no longo canapé de couro adamascado, que ornava a sala principal”. (ALENCAR, 2006, p. 15)

Embora Arnaldo soubesse que não havia sido um incêndio acidental, preferiu calar-se e tomar as medidas cabíveis para resolver o problema. Por isso, procurou Aleixo e ameaçou-o, mandando que ele ficasse longe da fazenda. Para que Aleixo se certificasse da capacidade de Arnaldo, este mostrou sua força e capacidade sobrenaturais para detê-lo.

Desse modo, o silenciamento implícito, ocorre de duas formas: a que os enunciadore- personagens desconhecem a causa de algumas atitudes e ações, mas que o co-enunciador conhece; e a que eles conhecem, mas que o co-enunciador desconhece. Um exemplo disso é o fato de que alguns enunciadore- personagens conhecerem a história de Arnaldo, mas que o co-enunciador vai até o fim sem saber, completamente, as razões de sua capacidade de prever os acontecimentos.

Já em *Cordéis e outros poemas*, encontramos uma cena englobante que autoriza o co-enunciador a lê-lo, não como a busca de uma imagem, mas como a imposição de um Ser cearense, não mais velado, mas descoberto que luta pela sobrevivência, não um herói, mas vários. Estes já não vivem para servir a alguém de bom grado, mas são obrigados a servir pela necessidade de sobrevivência³⁹.

A terra, que em *O sertanejo* é amigável e protetora, em *Cordéis e outros poemas*, torna-se inimiga que expulsa o homem do sertão cearense em busca de refúgios em outras paragens ou possibilita que atitudes sejam tomadas sem que o enunciador tenha a quem recorrer, descortinando assim as relações de desigualdade e abandono do sertão e do sertanejo pelo poder público.

Isso se torna evidente nos cordéis que tratam do cearense/nordestino preso as condições climáticas, lutando para sobreviver. Um exemplo disso ocorre em *A triste partida*, *Emigração* e *ABC do nordeste Flagelado*. Além dessas condições climáticas, vamos encontrar as adversidades sociais e preconceitos como ocorre em: *Vicença*, *Sofia e o castigo de mamãe*, *O bode de Miguel boato*, *Rogando pragas* e *O doutor raiz*. Também há um discurso centrado numa consciência da impossibilidade do cearense/nordestino vencer as desigualdades sociais sozinho: *Saudação a Juazeiro do Norte*, *Antonio Conselheiro*, *O Padre Henrique e o Dragão da Maldade* e *Brosogó, Militão e o Diabo*. Nesses outros poemas há uma presença

³⁹ Nesse contexto vamos encontrar um sertanejo que circula no sertão ora como retirante ora como roceiro, mas sempre submetido a condições de extrema miséria humano-econômica.

mais forte do discurso religioso que sustenta a esperança do sertanejo em dias melhores.

Desse modo, ao procurar contextualizar em que cenas englobantes esses discursos podem ser lidos, podemos lê-los, em uma cena englobante a qual parte do literário “aparentemente” inofensivo, para enfocar um discurso atravessado por vários outros: os da religiosidade, das histórias populares, os da injustiça etc.

Os *cordéis* tinham como público, geralmente, agricultores, feirantes, ou seja, um público não letrado que buscava vê-se refletido nessas páginas, bem como se sentiam vingados quando, através da viola, outro homem da mesma classe social cantava suas dores e vitórias. Se por um lado o gênero romance institui-se num espaço ainda novo, por outro, os cordéis já faziam parte de uma tradição trazida pelos portugueses, ampliada pelos nordestinos a qual contribuiu de forma decisiva para que essa região fosse conhecida por outras⁴⁰.

Conforme Curran (2001), a produção de cordéis pode ser considerada uma crônica poética e história popular. Nessa condição, transita em meio ao povo, “levando notícias”, procurando adequar os eventos narrados à realidade local, impondo dessa forma uma “verdade”, assinada pelo poeta do povo. Desse modo, ele funciona como diversão, informação e construção da imagem do nordeste e do nordestino.

Conforme Ramalho (2006), o cordel migra para o Sul com o nordestino o qual busca refúgio nessa terra, mas leva sua terra querida através do discurso. Com a migração, dá-se a transformação das práticas discursivas, a ampliação do público a que se destina e certa modernização através da incorporação de temas mais complexos, ampliando seu espaço de significação.

Além dessa perspectiva, há de se ver que muitas produções dão-se no auge da ditadura militar, o que contribuiu para que alguns poetas saíssem um pouco das situações do cotidiano para enveredarem pelo imaginário do povo, contando histórias de divertimento, ou ao denunciar situações de violência, recorrem a outros discursos para “protegerem-se”⁴¹.

⁴⁰ Através de cordéis o cearense/nordestino além de levar seu modo de vida a outros, corroborava com um discurso de menor frente ao outro.

⁴¹ Embora Patativa tenha produzido poemas que denunciavam a ditadura, ele procurou formas sutis de abrir a discussão. Ou seja, quando tratou do caso do Padre Henrique e do Dragão da Maldade, cordel feito por encomenda de Dom Hélder Câmara, ele utilizou-se do discurso da Igreja para defender-se. Assim ao inserir cânticos da igreja como “*Prova de amor maior não há*”, cantados na

Assim, percebemos que, no final do século XX e início do XXI, em um contexto marcado por muitas transformações, a obra *O sertanejo* perdeu espaço entre um público leitor mais amplo, restringindo-se basicamente a quem faria vestibular; enquanto os cordéis foram “se adaptando” a outras práticas discursivas⁴² e com isso atingindo um público maior, ampliando assim o espaço de circulação e consumo dessa literatura.

Visitarmos *O sertanejo*, na perspectiva de discurso, é percebemos que as obras literárias exercem uma função maior que simplesmente entreterem, pois configuram, em seu campo discursivo, imagens de um período que são atravessadas por outras imagens ou discursos. Assim, vemos o discurso de *O sertanejo*, atravessado por outros discursos: o religioso que autoriza determinadas ações de Arnaldo; o discurso popular que procura nos elementos naturais a explicação para a vida naquele sertão hostil. Além do discurso do colonizador que busca, através dos outros discursos, sustentar-se e dominar o ambiente de exploração: o sertão e o sertanejo⁴³:

Arnaldo conhecia todas as árvores da floresta, como conhecia o vaqueiro todas as reses de sua fazenda, e o marujo as mínimas peças do aparelho de seu navio. Esses habitantes da selva tinham para ele uma feição própria, que os distinguia; chamava-os a cada um por seu nome. (ALENCAR, 2006, p. 36)

Nessa perspectiva, não podemos ver o sertanejo como uma obra que fantasia a existência do sertanejo, mas como um discurso que interpela outros para se firmar e se impor enquanto voz de domínio. Conforme Maingueneau (2006), os discursos nascem a partir de uma clausura do outro. Esse outro que é interpelado diz não ser aquilo que o outro enuncia, mas o oposto, e assim se forma como o outro que nega ou apóia num discurso para existir.

No caso do romance *O sertanejo*, o discurso de produção das imagens do sertanejo apóia-se na aridez do sertão e nas relações entre os homens para mostrá-lo como diferente da realidade, mas necessário para defender o proprietário e a terra nesse espaço.

procissão para o enterro, de certa forma, ele se isenta da responsabilidade de “está denunciando”, apenas há um acompanhamento do enterro.

⁴² No caso da produção de Patativa do Assaré, ocorreu transformação para as canções, filmes e uma reedição da produção.

⁴³ Nessa obra o sertão e o sertanejo são um mesmo, cúmplices nas lutas pela sobrevivência. Assim, Arnaldo conhece e domina a fauna e a flora. À medida que elas o protegem, ele também a protege.

Já em *Cordéis e outros poemas*, esse processo dá-se a partir da construção do poeta sertanejo que nega o outro da relação e com isso mostra a forma de existir do sertanejo. Ocorre nessa prática o que Maingueneau (2001) observa sobre o antiespelho nas produções discursiva, ou seja, à medida que o enunciador se vale do discurso oficial para negá-lo afirma o seu próprio discurso.

Esse fato dá-se de forma explícita nos cordéis: *Cante lá que eu canto cá, O meu Livro, O Doutor Raiz* nos quais o enunciador nega o outro como uma forma de mostrar-se melhor, pois, mesmo vivendo em uma terra hostil, abandonado pelo poder público, consegue sobreviver sem necessitar das coisas que o outro necessita. Assim, ao tratar de forma negativa o Doutor que é da cidade, o enunciador ignora o mundo do outro para exaltar o seu e impor-se enquanto corpo que enuncia, a partir de um mundo ético que vê na honestidade, sofrimento e religiosidade as formas de resistir às condições adversas.

4.2.3. Cenografias e *ethé* do homem do sertão cearense em *O sertanejo*

Conforme Maingueneau (2001), a cenografia não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir “conteúdos”, mas o centro em torno do qual gira a enunciação. Desse modo, ao analisar a cenografia no discurso literário, procuramos evidenciar a forma pela qual ela se apresenta como centro sob o qual se constitui esse direito de dizer tal enunciado a partir de determinados pontos que constituem os espaços de enunciação. Além de buscar verificar como circula o *ethos* do homem do sertão do Ceará.

4.2.3.1. O *ethos* da religiosidade

Em *O sertanejo*, a cenografia de um sertão hostil nos é dada a partir do primeiro capítulo, quando são apresentados os primeiros passos da família Campelo, cavalcando pelos descampados do sertão cearense, vinda de uma viagem a Recife, acompanhada por homens armados para guarda-lhe das emboscadas. Nesse contexto, surge a voz de um enunciador saudosos que vê o sertão ser transformado pelas fazendas e os limites impostos pelos fazendeiros através de seu poder socioeconômico.

Para tratar os elementos que compõem essa cenografia, o enunciador parte da visão que ele tem do sertão, demonstrando certo saudosismo:

Esta **imensa** campina, que se dilata por horizontes **infinitos**, é o sertão de minha terra **natal**. Aí campeia o **destemido** vaqueiro **cearense**, que à unha de cavalo acossa o touro **indômito** no cerrado mais **espesso**, e o derriba pela cauda **admirável** destreza. (ALENCAR, 2001, p. 7)

Essa admiração do enunciador com o sertão vem determinada por uso de adjetivos - destacados em negrito na citação acima - que intensificam tanto a questão do espaço geográfico quanto a necessidade de o vaqueiro se mostrar forte para conviver com essa natureza que o ultrapassa em sua imensidão. Com isso, ele abre espaço para que se visualize a imagem das dificuldades enfrentadas nesse espaço e das ameaças que o vaqueiro enfrenta.

A partir de tal perspectiva, esse enunciador vai mobilizando um discurso que evidência essa relação de amplitude do sertão a de necessidade de dominação desse espaço. Para isso apresenta a chegada do comboio que conduz a capitão-mor Campelo, a mulher e a filha de volta a fazenda Oiticica em Quixeramobim:

Compunha-se ela de muitas pessoas. Dessas, **vinte pertenciam à classe ainda não extinta de valentões**, que os fazendeiros desde aquele tempo costumavam angariar para lhes formarem o **séquito e guardarem sua pessoa; quando não serviam, como tantas vezes aconteceu de cegos instrumentos as vinganças e ódios sanguinários**. (ALENCAR, 2001, p. 08)

Tomando como ponto de partida a cenografia que evidencia um sertão de violência - conforme se observa nos trechos em negrito da citação acima - e que gera a violência, pois é um ambiente ermo no qual circulam poucas pessoas as quais ou são protegidas por valentões ou são eles próprios, outras pessoas não se aventurariam a desbravar esse espaço que surge como uma ameaça, mas também causa uma ameaça. Com isso, o enunciador justifica a necessidade de proteção, além de abrir perspectiva para que percebamos que já há relações de violências instituídas e ao mesmo tempo justificadas.

Após a apresentação desse cenário de violência, há a comprovação do poder fazer e ser no sertão. Surge um incêndio na mata seca, o qual já é uma manifestação dessa ameaça prevista na cenografia de apresentação do espaço sertão: “Nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por

aí passou fogo e consumiu toda a verdura, que é o sorriso dos campos e a gala das árvores, ou o manto, como chamavam poeticamente os indígenas.” (ALENCAR, 2001, p. 09).

O enunciador intensifica ainda mais essa cenografia de pavor que é o sertão seco, vale-se da imagem de um cemitério para mostrar a morte perene no sertão:

É mais fúnebre do que um cemitério. Na cidade dos mortos as lousas estão cercadas por uma vegetação que viça e floresce; mas aqui a vida abandona a terra, e toda essa região que se estende por centenas de léguas não é mais do que o vasto jazigo de uma natureza extinta e o seu sepulcro da própria criação. (ALENCAR, 2001, p.10)

Para viver nesse ambiente, além da proteção dos homens há a necessidade de ser esperto e observar as coisas sem se mostrar. Assim, surge um cavaleiro que segue o comboio à distância:

Sua paciência não se cansava; tinha caminhado assim por horas e horas, por muitos dias, com a perseverança e sutileza do caçador que segue o rasto do campeiro. Não perdia de vista a comitiva e quando a distância não lhe deixava escutar as falas, adivinhava-as pela expressão das fisionomias que seu olhar seu olhar sagaz investigava por entre as ramas. (ALENCAR, 2001, p.12)

Após apresentar esse “caçador” arguto e sorrateiro, abre-se o espaço para a descrição física dele:

Era o viajante moço de vinte e um anos, de estatura regular, ágil, e delgado de talhe. Sombreava-lhe o rosto, queimado pelo sol, um buço negro como os compridos cabelos que anelavam-se pelo pescoço. Seus olhos, rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável. (ALENCAR, 2001, p. 12)

Nessas construções, vemos a concepção de ethos discursivo, proposta por Maingueneau (2006): uma caracterização psíquica unida a uma corporalidade que se enuncia em uma cenografia de hostilidades e violências. Essa forma ética de se comportar, seguindo a comitiva à distância, apresenta-se imbuída de, pelo menos dois pressupostos: primeiro refere-se à necessidade de uma proteção velada, o segundo de que pela sutileza e agilidade desse corpo movimentar-se nesse espaço sertão, há um conhecimento das armadilhas ocultas pelas matas. Após essa imagem de horror que enuncia o sertão, tem-se a comprovação do que já fora enunciado:

D. Flor abandona a comitiva e cai em um incêndio: O incêndio, causado por alguma queimada imprudente, propagava-se com fulminante rapidez pelas árvores mirradas que não passavam então de uma extensa mata de lenha. A labareda, como a língua sanguinolenta da *hidra*, lambia os galhos ressequidos, que desapareciam tragados pela fauce hiante do monstro. (ALENCAR, 2001, p. 13)

O que vai salvá-la é a prudência do cavaleiro que segue às escondidas a comitiva, ou seja, ele consegue prever o perigo e antecipar-se a ele para evitar a morte de D. Flor:

Apenas o sertanejo conheceu o perigo em que se achava à donzela, rompeu-lhe o seio um grito selvagem, o mesmo grito que fazia estremecer o touro nas brenhas, e que dava asas ao seu bravo campeador. Não houve de sua parte a mínima demora; o campeador devorou o espaço, e não se poderia dizer que chegara, pois sem parar voltara sobre os pés. Mas o incêndio tinha as asas do dragão; retrocedendo, achou-se o sertanejo em face de um bulcão de chamas que o estendia. (ALENCAR, 2001, p. 14)

Não podemos ver essa ação como um heroísmo que brota do nada, mas como uma ação previamente anunciada na configuração da cenografia do sertão e as condições de sobrevivência do sertanejo. Assim, configura-se o que Maingueneau (2006) afirma: “as informações não estão fora da obra, mas surgem a partir das condições em que esse discurso é recebido”, ou seja, ao apresentar no primeiro capítulo, a cenografia sertaneja com rica descrição⁴⁴, o enunciador dar-nos as razões para as enunciações que virão a partir dessas cenografias e *ethé* que vão emergindo das construções discursivas.

Assim, abre-se espaço para que o sertanejo, ao incorporar as cenografias do sertão, apresente-se como alguém que tem poderes para conviver nesse espaço e defender os outros, assim ele conhece o perigo e antecipa-se a ele sem esperar reconhecimento: “Saltou o mancebo em terra sem esperar auxílio, e atravessando a varanda deitou o corpo desfalecido de D. Flor no longo canapé de couro adamascado, que ornava a sala principal.” (ALENCAR, 2001, p. 15).

A partir dessa ação, vamos encontrar um *ethos* religioso de Arnaldo, isso porque, após a ação, ele se volta para a religiosidade para agradecer a salvação de D. Flor. Isso demonstra a consciência de que o homem do sertão é um enviado de

⁴⁴ O uso abundante de adjetivos ao longo da obra volta-se para a finalidade de dar ao co-enunciador conhecimento do que o espera ao “entrar sertão adentro”.

Deus para prover as necessidades da terra, mas precisa ter consciência e estar em constante contato com o Pai superior para agradecer:

Ajoelhou então o sertanejo à beira do canapé; tirando do peito uma cruz de prata que trazia ao pescoço, preso a um relicário vermelho, deitou-a por fora do gibão de couro. Com as mãos postas e a fronte reclinada para fitar o símbolo da redenção, murmurou uma Ave-Maria, que ofereceu à Virgem Santíssima como ação de graças por haver permitido que ele chegasse a tempo de salvar a donzela. (ALENCAR, 2006, p. 16)

A família sofre temendo que ela tenha morrido, mas encontra-a sã e salva. A partir dessas imagens, surge à presença da religiosidade como fator dominante nesse espaço hostil e violento. Todos haviam feito promessas para que ela se salvasse e chegou o momento de cumprir o prometido. A família e os agregados vão à capela rezar, mas Arnaldo, embora demonstre a religiosidade como força propulsora, observa tudo à distância:

A maneira por que a donzela fora salva do incêndio, ficou sendo um mistério. A maior parte da gente da fazenda atribuiu o caso à intervenção divina, e acreditava que Nossa Senhora da Penha fizera um milagre em favor da menina, e pela intercessão da Justa. Outras, sem afirmar, supunham que a menina, e pela intercessão da Justa. Outras, sem afirmar, supunham que a menina, trazida a casa pela disparada do cavalo, que se encontrou atado ao pilar da varanda, apeara-se fora de si e caíra desmaiada de susto no sofá, não se recordando dessas circunstâncias pelo abalo que sofrera. (ALENCAR, 2001, p. 21)

A partir desse quadro cenográfico, vamos ter o desenvolvimento das ações sempre pondo em evidência a presença do espaço fazenda sobre as ações dos personagens, dependendo das ações, as cenografias se modificam, elaborando não só o *ethos* religioso, mas outros vão surgindo como uma necessidade de circular e existir nesse espaço.

Conforme já foi tratado, as cenografias do sertão constituíram-se nesse discurso como espaço de contradição, mostrando-se ora inóspita, ora acolhedora. Sabendo que esse espaço construído no discurso é marcado por discursos que se cruzam para dar sustentação ao outro, procuramos ver como o discurso religioso aparece e que função exerce na construção de imagens do sertanejo.

Após esse episódio, são celebradas novenas para agradecer a Nossa Senhora a salvação da menina. Arnaldo não vai à capela, mas de longe percebe tudo, como se fizesse uma prece em silêncio, olhando as estrelas e ouvindo os

bichos que cantam durante a noite. A cenografia da fazenda é marcada pelo catolicismo, pois além da capela há um padre que celebra a missa para a família e agregados. Ou seja, à maneira dos senhores feudais, o capitão-mor Campelo, em seu feudo, é a lei e mantém a religião sob domínio.

Isso fica evidente quando no final da trama, há o casamento de D. Flor. Ele chama o capelão e pede para casar D. Flor com um primo, para evitar que Fragoso case-se com ela. Durante a cerimônia, há o ataque de Fragoso à fazenda, mas Campelo manda que a cerimônia siga. De um lado O padre, com medo, fica entre o grito de Campelo para prosseguir a cerimônia e o de Fragoso para parar, do outro o tiro de bacamarte estronda na fazenda:

Quando o capitão-mor e Arnaldo investindo caíram sobre eles, a derrota foi completa. O sertanejo desdobrava do tempo que perdera imóvel no terreiro, e pelejava por dez. Seu bacamarte esquentou a ponto de inflamar a pólvora com o calor; então arrancando o arcabuz de um inimigo que sucumbiu, meneou-o como uma clava. (ALENCAR, 2001, p. 229)

Além dessa cenografia que mostra o sertão como um lugar de batalha, amparado pela força física e pela religiosidade, há outras nas quais, Arnaldo aparece como centro. Uma delas foi quando Arnaldo evitou que uma onça atacasse a fazenda, segurando-a com as mãos. Após a situação de alvoroço, surgem as conjecturas para o fato, um dos agregados procura explicar a ação através da divindade:

- O do céu, senhor capitão-mor. Deus, como ensinam as sagradas escrituras, pode operar o milagre, ou por si diretamente, como fez Jesus ressuscitando o Lázaro e restituindo a vista ao cego, ou por meio dos santos e de suas relíquias. Assim foi que Moisés separou as ondas do Mar Vermelho e Josué fez parar o sol; e também que a túnica de Elias dividiu as águas do Jordão, o sudário de Paulo curou os enfermos, os ossos de Eliseu ressuscitaram os mortos, além de outros inúmeros exemplos. (ALENCAR, 2001, p. 62)

Assim, com um discurso atravessado pelo discurso das escrituras sagradas, o enunciador põe em evidência a explicação, para o que poderia representar uma inverossimilhança, pois esse fato não seria possível em uma realidade comum, mas diante de um discurso que se apóia nas escrituras sagradas, torna-se verossímil e possível. Ou seja, pela religiosidade todas as coisas tornam-se verdades, pois Deus tem o poder de agir e providenciar para que o homem salve o outro:

- Se a onça conservasse seu natural feroz e carniceiro, com certeza estava perdido o rapaz. E como o modo de salvá-lo era esse de amansar a fera, o que se viu mais de uma vez nos circos romanos, e que o Senhor especialmente usou com Daniel na cova dos leões, não há coisa que nos espante naquela ação presenciemos, pois infinito é o poder de Deus, e mais estupendos milagres têm operado para manifestar aos mortais sua onipotência. (ALENCAR, 2001, p. 63)

Outro momento que mostra essa marca da religiosidade que domina as cenas no sertão e valida ações e atitudes do sertanejo é quando Justa mãe de Arnaldo, justifica de onde vem essa força para o filho: de um amuleto que apareceu no pescoço dele quando era bebê. A partir disso, veio-lhe a proteção, além disso, Justa é devota de Nossa Senhora para a qual faz orações em defesa do filho:

- Pois não está se vendo, meu bem, que foi um anjo que o pôs ao pescocinho da criança, mandado por Nossa Senhora da Penha de França? Porque eu o tinha oferecido a Mãe Santíssima para seu devoto, quando ainda o trazia nas minhas entranhas, e então ela quis protegê-lo. Agora repare que, saindo Arnaldo um menino tão travesso que ninguém podia com ele, nunca lhe aconteceu nada, mesmo nada; nem um arranhão de unha de gato, ou uma queda da goiabeira. Sumia-se um dia inteiro, metia-se no mato, ou andava cercando os magotes para montar nos poldros brabos, e estava mais seguro por lá, do que se eu o guardasse aqui junto de mim, no terreiro. Não se lembra daquela pobre, aí para as bandas de Russas, que enquanto ensaboava uma roupinha, os porcos lhe comeram o filho, mesmo dentro de casa? (ALENCAR, 2001, p. 56)

Essa cenografia que se constrói em torno do sertão como espaço da crença vai pouco a pouco validando a constituição de um ser sertanejo, capaz de superar as adversidades desse local inóspito com a proteção de Deus, ou mesmo um representante de Deus, na terra, cujos poderes servem para salvar o senhor e sua família, pois quem tem o poder “divino” não corre riscos no sertão. Isso porque, está com o corpo protegido através das orações ou amuletos contra qualquer desgraça, mas é um instrumento que serve ao outro como proteção.

Outra explicação para o poder de Arnaldo é dada por Aleixo Vargas, homem valente e robusto que é derrotado na luta corporal por Arnaldo. Aleixo havia causado o incêndio que quase vitimou D. Flor. Para mostrar que podia derrotá-lo se quisesse e que ele não devia meter-se com a família Campelo, Arnaldo o sonda, luta e o domina:

- Como é que um enguiço de gente podia derrubar um homem desta marca, se não tivesse o diabo no couro? Isto com certeza. Mas hei de espirrar o demo do corpo de qualquer criatura, por mais que ele se lhe meta nas tripas. Depois do estouro, então veremos quem é o dunga. O Moirão escancarou os olhos espantados e benzeu-se outra vez. Não era ele dos

mais supersticiosos, porém os modos estranhos do sertanejo naquela manhã despertavam em seu espírito as abusões da época. (ALENCAR, 2001, p. 44)

Dependendo da ação que o homem do sertão pratica esta pode ser atribuída a Deus ou ao Diabo. Se é em benefício de alguém é um atributo divino, mas se contraria interesses conflitantes, é atributo do Diabo. Assim, no sertão do Ceará, Deus e o Diabo estão associados numa estreita relação os quais são responsáveis pelas ações do homem nessa “terra árida e perigosa.”

Portanto, em Alencar, encontra-se de forma explícita a questão da religiosidade ancorada na cenografia que valida às ações do homem do sertão como um ser que conta com a benevolência divina ou do diabo para agir e defender seu Senhor. Assim, coexistem, na mesma cenografia do espaço sertão, Deus e o diabo, não na luta do bem contra o mal, mas como responsáveis pelas ações nesse sertão, ou seja, se um não atende a necessidade o outro atende.

Após situar o leitor no espaço sertão, marcado por uma “hostilidade da terra”, Alencar vai descortinando as relações de dominação exercidas nesse espaço. Elas são amplas e ambíguas, pois, à medida que vamos encontrando um sertanejo que maneja bem as lutas pela sobrevivência nesse espaço, vamos encontrando também um senhor que se impõe sobre esse sertanejo, não a partir da força física, mas da relação de dependência a que está submetido. Embora essa dependência não seja econômica, pois o vaqueiro vive no mato e retira dali o sustento, há uma dependência que surge por uma relação de gratidão.

O sertanejo nasceu na fazenda, filho de um vaqueiro e ali permaneceu como todas as coisas que ali nascem na posse do senhor, funcionando como uma sombra protetora, enviada por Deus para promover a proteção da terra e dos donos. Esse domínio é fortemente marcado também pela religiosidade que atravessa essas relações, pois a partir dessa noção de proteção enviada por Deus, o sertanejo sente-se preso a terra também por um laço divino.

4.2.3.2. O *ethos* da resignação

As cenografias que permitem incorporar esse *ethos* são aquelas em que entram em ação outras pessoas que detêm poder econômico ou de domínio sobre os sentimentos do sertanejo.

A visita “inesperada” de Capitão Fragoso a Oiticica criou a expectativa de um possível casamento entre ele e D. Flor. Ele já se mostrara interessado durante a carvalhada, a qual ocorrera em Recife, mas não fora bem aceito. Como vingança mandou incendiar a fazenda e quase matou D. Flor. Capitão-mor desconhecia esses fatos, por isso o recebeu bem, mandou preparar-lhe o almoço, mas ele e seus amigos demoraram pouco e partiram para a fazenda de Fragoso.

Arnaldo, que adivinhara o motivo da visita, sentiu-se mortalmente ferido, ficando abandonado aos pensamentos:

Quando afinal apagou-se o último ruído da cavalgada, Arnaldo vergou a cabeça ao peito e assim permaneceu longo trato, imerso em sua tristeza profunda, e acabrunhado por uma dor imensa, como nunca sentira. (ALENCAR, 2001, p. 83)

Ao incorporar, a imagem de alguém fragilizado pela ameaça da perda daquilo que não lhe pertence, o sertanejo vai abrindo espaço para mostrar-se como alguém que não merece ser amado. Essa imagem se opõe à de uma consciência física e psíquica bem definida, introduzida na cenografia de contextualização e apresentação do sertão e do sertanejo.

Desse modo, percebemos como as cenografias mobilizadas no discurso contribuíram para a constituição desse *ethos*, ou seja, o *ethos* do sertanejo arguto e determinado do início, depois de imerso nas relações religiosas, afetivas e econômicas, torna-se resignado, não empreendendo luta para vencer os obstáculos.

Assim, Arnaldo frente à ameaça desconhecida, pois sentia que iriam tirar dele o que nunca lhe pertencera, D. Flor, revela-se resignado com a sorte que lhe fora reservada:

Tudo muda. Passam os anos e levam a vida. Mas ela, Flor, eu acreditava que havia de ser para sempre a mesma, sempre solitária e sempre donzela, como a lua no céu como a Virgem no altar. Eu a adoraria eternamente assim, no seu resplendor, e não queria outra felicidade senão essa de viver de sua imagem. Nenhum homem a possuiria jamais. Deus não a chamava a si, e a deixava no mundo unicamente para mim. (ALENCAR, 2001, p. 84)

Sofrendo tamanha dor, Arnaldo procura Jó⁴⁵ para conversar e aconselhar-se com ele. Ao chegar, Jó pressente a angustia de Arnaldo e procura orientá-lo a

⁴⁵ Jó é uma espécie de adivinho do sertão que nada teme. Protege Arnaldo e sabe tudo sobre o passado de Arnaldo, mas nada revela. Apenas o aconselha.

seguir o caminho que ele não perdesse a alma, pois segundo ele a cobiça o faria perder a alma. Arnaldo diz não cobiçar bens materiais, mas mesmo assim Jó não aceita que ele perca a serenidade por isso, pois tudo passa. Nesse discurso, Jó retoma a necessidade do sertanejo de submeter-se às relações de poder pela salvação da alma.

Ainda sentindo-se desolado, Arnaldo sai da cabana de Jó e encontra Justa que vem procurá-lo para levar até o capitão para pedir perdão, junto a Justa vem também D. Flor, mas ele não aceita que tenha desobedecido ao capitão:

- Para desobedecer-lhe era preciso que ele tivesse o poder de ordenar-me que fosse um vil, mas esse poder, ele não o possui, nem alguém nesse mundo. O senhor capitão-mor exigiu de mim que lhe entregasse Jó e eu recusei. (ALENCAR, 2001, p. 120)

Arnaldo tenta alertar D. Flor sobre a conduta de Frágoso, mas ela o humilha, mostrando-se superior a ele. Apesar disso ele continua desvelando-se para cuidar da fazenda:

- Não esqueça o seu lugar, Arnaldo, continuou D. Flor com serenidade. A ternura que tenho à sua mãe não fará que eu suporte estas liberdades. A culpa é minha, bem o vejo. Se não lhe desse confiança, tratando-o ainda como camarada de infância, não se atrevia a faltar-me ao respeito. Lembre-se, porém, que já não é um menino malcriado; e, sobretudo que eu sou uma senhora. (ALENCAR, 2001, p. 160)

A resignação de Arnaldo é evidenciada com mais clareza no final da narrativa, pois, após a luta em defesa da família Campelo, ele pode pedir o que quiser, mas limita-se a pedir a mão de Alina para Agrela e para ter o direito de beijar a mão do capitão-mor. Vejamos o final: (ALENCAR, 2001, p. 230):

Arnaldo ficou pensativo; ele sabia que amor é esse da independência, a melhor aura do coração brioso.

- D. Genoveva, aqui está quem salvou-nos. A ele devemos todos a vida, Flor.

- Mais que isso, meu pai; a felicidade de estarmos agora aqui reunidos, e a satisfação de ver castigado aqueles que nos insultaram.

- É assim, Arnaldo, nós queremos dar-lhe uma prova de nossa gratidão pelo serviço que nos prestou. Peça o que quiser.

- Que o senhor capitão-mor me deixe beijar sua mão; basta-me isso.

- Tu és um homem, e de hoje em diante quero que te chames Arnaldo Louredo Campelo.

Flor corou; e afastou-se lentamente. Quando seu vulto gracioso passou o limiar da porta. Arnaldo ajoelhando, beijou o ar ainda impregnado da suave fragrância que a donzela derramava em sua passagem.

A corporalidade e o tom de resignação que vão sendo desenhados pelo caminhar de Arnaldo no sertão, encontram nessa manifestação discursiva a fundamentação para o que havíamos enunciado logo no início: que a resignação do sertanejo dá-se em momentos em que ele é colocado frente aos poderes de gratidão, econômico e de amor, pois ele salvara a vida de todos, mas não reivindica para si direitos, resignando-se em seu lugar que lhe fora determinado pelas forças superiores, ele apenas aceita o que lhe dão.

Assim, Arnaldo venera D. Flor como quem venera a uma santa, pois esse ato de ajoelhar-se quando ela passa retorna a visão religiosa e encontra nela o eco dessa resignação e acomodação a serviço de D. Flor e da família.

4.2.3.3. O *ethos* da resistência

A cenografia de um sertão desafiador e de um sertanejo precavido já é apresentada ao leitor no primeiro capítulo da obra, mostrando um sertanejo cujas feições físico-psíquicas o credenciam a andar nesse sertão. Essa capacidade de resistir às condições desse meio vai se intensificando à medida que o sertanejo vai movimentando-se nesse espaço.

A cenografia da moradia de Arnaldo interpela o leitor a vê-lo, além da descrição física já apresentada, como um ser resistente, pois, para morar na copa de um jacarandá, é necessário, além de força física, coragem. Nisso ele demonstra sua resistência:

Nos últimos ramos, lá no topo do jacarandá, havia o sertanejo armado a rede, em que se embalava./ Bem aparecido, camarada, disse o mancebo a gracejar./ A onça espasmou a cauda rebatendo as ancas, e dentro das belfas túmidas escapou-lhe um rosnar manso e crebro como rir de contentamento. (ALENCAR, 2006, p. 31)

Diante dessa resistência, Arnaldo vai mostrando-se senhor das matas, mostrando uma corporalidade de superioridade que surge a partir dessa liberdade de ser e viver em meio aos animais. Além de poder ver a casa da fazenda, ou seja, está em constante vigília. Além de poder sentir-se cada vez mais livre, pois conhece as árvores, as aves e os animais pelos nomes e com isso sente-se a vontade frente ao que para outros poderia representar uma ameaça, mas para ele serve de amizade e troca de ideias:

Não somente por essa razão estava Arnaldo seguro de si, mas também pela confiança em sua superioridade, já mais de uma vez provada pela fera. Assim, pois, esqueceu-se dela, para engolfar-se de novo nas cismas que lhe estavam afagando a mente. (ALENCAR, 2001, p. 33)

Após cismar bastante, Arnaldo chega à conclusão, pelo rasto que achara próximo a cabana de Jó, que o incêndio só poderia ter vindo de uma pessoa: Aleixo Vargas, antigo agregado da fazenda que havia sumido e estava a serviço de Fragoso:

Arnaldo mais que nenhum homem possuía a admirável faculdade de reger o sono, no remanso do corpo o espírito sabia manter a vigia uma percepção íntima, que o advertia do menor rumor como a mais leve alteração, em torno de si. (ALENCAR, 2001, p. 35).

À medida que os elementos da natureza surgem como cenografias, vão se destacando ainda mais corporalidade e o tom de resistência de Arnaldo, pois vai se evidenciando como alguém com um manejo superior ao das feras para viver com segurança:

A vida do deserto tinha apurado essa lucidez. Tantas vezes obrigado a pernoitar ao meio de perigos de toda casta, entre as garras da morte que o assaltava sob várias formas, no pulo do jaguar como no bote da cascavel; o sertanejo aprendera essa arte de dormir acordado, quando era preciso. (ALENCAR, 2001, p. 35)

Após essa descrição de uma cenografia de um sertão que impõe ao sertanejo uma forma de viver, Arnaldo espreita Aleixo Vargas o qual havia provocado o incêndio que quase vitimou D. Flor. Ao descrever Aleixo, temos a visão de alguém com condições de resistir à força de Arnaldo:

Arnaldo surdira em ramo superior, a cavaleiro do sujeito, a quem agora observando a seu vagar. Comprazia-se o rapaz em admirar a robustez estampada na musculatura dessa organização atlética, que produzia em sua alma uma emoção artística. Para ele, sertanejo, filho do deserto, tão poderosas manifestações da força tinham majestade e beleza épicas. (ALENCAR, 2001, p. 37)

Arnaldo tem uma conversa com Aleixo, sinalizando que não vai aceitar que ele ataque a família Campelo, mas ao perceber que não terá êxito a conversa usa a força para comprovar o poder fazer. Assim, se justifica a em que Arnaldo dorme no galho das árvores, sem temer se quer a cascavel. Essa resistência vai se mostrar

ainda mais forte quando ele se mostra capaz de vencer Aleixo na luta corporal. Desse modo, tornava-se questão de honra lutar pela família, pois havia em si um sentimento de gratidão e respeito à família maior que a própria vida, por isso se Aleixo tentasse qualquer coisa seria acabado por ele.

À medida que o dia a dia da fazenda vai se desenvolvendo, vamos encontrar a figura de Arnaldo, envolto nas lutas e enfrentando os perigos da fazenda: há um alvoroço, pois uma onça está atacando os animais e todos correm as armas para tentar detê-la, mas Arnaldo vai e contém o animal sem atirar. Nessa ação começam a ser reveladas as opiniões de quem presenciou a cena, pois começam atribuir ao êxito da ação forças diabólicas ou divinas, pois não havia como fazer o que ele fez sem tais forças. Por isso, padre Teles afirma que:

É fora de toda dúvida que nesse caso admirável do qual fomos testemunhas, assim como nos casos das cobras e outros semelhantes, há uma virtude sobrenatural, que não pertence ao mortal, mas lhe foi transmitida por um poder superior. (ALENCAR, 2001, p. 62)

Assim, as cenografias que vão evidenciando essa resistência também vão gerando uma perspectiva de que o sertanejo tenha pactos sobrenaturais. A resistência de Arnaldo não se volta apenas contra as forças externas, ele também reage quando se sente acuado por Campelo. Isso se evidencia quando Campelo quer que ele diga onde está Jó para castigá-lo pelo incêndio. Ele se nega a fazê-lo e ainda desafia Campelo:

- Minha vida lhe pertence, senhor capitão-mor, já lho disse. Se lhe apraz, pode tirar-ma neste momento, que eu não levantarei a mão para defendê-la, nem a voz para queixar-me. Essa ordem, porém, que vossa senhoria quer dar-me, se meu pai ressuscitasse para mandar-me cumpri-la, eu lhe diria: “não!” Rogo-lhe, pois, pelo que tem de mais caro, que não exija de mim tamanho sacrifício, para não me colocar na dura necessidade de recusá-lo. (ALENCAR, 2001, p. 70)

Após “a desobediência”, Arnaldo foge para o mato e causa alvoroço na família. Capitão-mor, sentindo-se desrespeitado, mandou que os homens da fazenda o perseguissem, mas eles nada acharam. Justa temia pela sorte do filho que fora criado desde criança sob os “cuidados” do Capitão e agora lhe dava esse desgosto, demonstrando falta de respeito. D. Flor sentia-se revoltada por que Arnaldo mostrara-se incapaz de cumprir as determinações do pai. D. Flor pede ajuda

a Justa para encontrar o filho e trazê-lo ao Capitão para que se desculpasse com ele.

Dessa fuga, ele vai à fazenda Bargado, tentar descobrir que tipo de “empreitada” anda armando capitão Marcos Fragoso. Lá observa Fragoso e os primos conversando sobre a possibilidade de casar-se com D. Flor: “- Um desses próximos dias far-me-eis a graça de acompanhar à Oiticica? Onde irei pedir ao capitão-mor Campelo a mão de sua filha, a formosa D. Flor.” (ALENCAR, 2001, p. 125)

Na fazenda Oiticica, capitão-mor sentado no alpendre, observando o pátio, percebe a chegada Inácio Góes, vaqueiro da fazenda e pergunta-lhe se há notícia da novilha Bonina que desaparecera do pasto, novilha de estimação de D. Flor. Ele disse ainda não ter encontrado. D. Flor aparece e diz que se Arnaldo estivesse aí já a teria trazido, porém o capitão mostrou-se indiferente.

Alina e D. Flor conversavam, quando Alina ouviu um aboió⁴⁶ e o reconheceu como sendo de Arnaldo. Ele voltara à fazenda trazendo a novilha Bonina. Diante dessa atitude, capitão-mor que o esperava para castigá-lo, mudou de atitude: “Então o capitão-mor revestiu-se de toda a solenidade de aparato e estendeu majestosamente a mão a Arnaldo. Ele apeou pronto e veio beijá-la comovido.” (ALENCAR, 2001, p. 135)

Ao longo dos capítulos, vamos conhecendo a trama e desenhando-se as relações de poder que se estabelecem ora de forma velada, ora de forma clara. O interessante é que essas relações não se estabelecem apenas em relação ao poder econômico, mas em relação ao poder “fazer” que o vaqueiro Arnaldo tem de ser dono de si no sertão.

Ao colocar em jogo este conjunto de imagens, o enunciador traz-nos a imagem de um sertanejo que se incorpora papéis diversos, dependendo das circunstâncias em que se encontra. Ou seja, ao agir, ele o faz movido pelos interesses que estão em evidência. Assim ao agir, afastando Aleixo da fazenda Oiticica, ele incorpora um *ethos* de poder fazer, pois detém uma força sobrenatural que amedronta Aleixo. Nessa mesma linha, ele vai defender a fazenda de uma onça sem usar armas. Além disso, dorme na copa das árvores demonstrando nada temer:

⁴⁶ O sertão do gado faz ecoar as vozes das rezas e dos vaqueiros, num misto de alegria e dor. Alegria, porque o vaqueiro trouxe o gado que desaparecera e dor, porque ele sente-se aprisionado junto com o animal.

“Arnaldo mais que nenhum homem possuía a admirável faculdade de reger o sono, no remanso do corpo o espírito sabia manter de vigia uma percepção íntima, que o advertia do menor rumor como da mais leve alteração, em torno de si.” (ALENCAR, 2001, p. 35)

O deserto do sertão servia a Arnaldo como fator de preparação para encarar as adversidades desse mesmo espaço. Assim, ele vai apurando os sentidos, as relações com os seres da natureza, mas mesmo tendo todo esse contato com a natureza precisava proteger-se de algum ataque. A vida do deserto tinha apurado essa lucidez. Tantas vezes obrigado a pernoitar no meio dos perigos de toda casta, entre as garras da morte que o assaltava sob várias formas, no pulo do jaguar como no bote da cascavel, o sertanejo aprendera essa arte prodigiosa de dormir acordado, quando era preciso. (ALENCAR, 2001, p. 35)

Outra demonstração da resistência de Arnaldo dá-se na segunda parte, quando ele sai com a família para uma cavalgada e lá encontra Frágoso e os bois bravos. Ou seja, a resistência vai se desdobrar em duas frentes: uma para defender D. Flor dos bois bravos e outra, de Frágoso. Arnaldo sente-se incomodado com isso, mas era agora o vaqueiro geral da fazenda e não lhe cabia não aceitar ir à montenaria:

O vaqueiro não entra na classe dos servidores estipendiados; é **quase sócio**, interessado nos frutos da propriedade confiada à sua diligência e guarda. Essa circunstância levou Arnaldo a condescender por enquanto com a vontade do capitão-mor. Fosse outro emprego, que apesar da posição de seu ânimo, não o aceitaria por uma hora. (ALENCAR, 2001, p.112)

Nessa cavalgada, Arnaldo mostra seu poder e atíça ainda mais a ira de Frágoso. D. Flor quase foi atacada pelo boi surubim, mas Arnaldo, que estava atento, lançou-se contra ele antes que o boi alcançasse D. Flor:

Arnaldo deitara-se sobre o arpão, alongando a vara de ferrão pela cabeça fora do cavalo e apoiando o cabo na coxa, forrada não só pela perneira, como pelo gibão de couro. A partir da sagacidade e atenção, ele conseguiu correr e se jogar sobre o touro, evitando que D. Flor moresse. (ALENCAR, 2001, p. 158)

Ao presenciar a cena, Ourém, primo de Frágoso, declamou uns versos de Camões sobre a valentia dos bois. Frágoso colocou para si a missão de também

dominar o boi bravo, para se destacar frente ao capitão-mor, mas não conseguiu. Quem realmente conseguiu foi Arnaldo, pois se lançou a função de ferrá-lo para D. Flor. Com isso, ficou declarado para Fragoso que Arnaldo era um inimigo a ser vencido.

Durante a montenaria que ocorre nos sete primeiros capítulos, dividida de acordo com a abordagem de cada capítulo, é posta em evidência a capacidade de Arnaldo de dominar os bois bravios, mas também Fragoso passa a querer combatê-lo, pois reconhece que ele poderá impedir seu casamento com D. Flor. Capitão-mor vai determinar que não queira mais o casamento. Com isso, abre espaço para que Fragoso pense em “roubar” Flor, para casar-se sem a permissão do pai e lavar a honra por ter sido preterido.

Frente ao Arnaldo da força física e sobrenatural, é evidenciado um *ethos* de resistência, pois ele vai resistir mesmo às ordens de capitão-mor para evitar que um inocente pague pelo que não fizera. Além disso, não expõem o que sabe sobre os acontecimentos, age às escondidas. Talvez essa ação de Arnaldo seja uma forma de esconder o heroísmo presente nas obras sobre o sertanejo, ou isso se deva ao fato dele não querer mostrar-se superior ao capitão-mor.

Partindo dessa descrição, podemos falar em Arnaldos, tendo em vista que o Arnaldo vaqueiro forte e destemido luta contra as intempéries do sertão sem dificuldade, mas o Arnaldo afetivo não sabe lidar com sentimentos e perdido nessa teia de “gratidão” pelo capitão-mor; de amor platônico por Flor e de poder que a religião exerce sobre ele, torna-se resignado.

Assim, poderíamos depreender dessa análise que, ao enunciar, mostrando o sertão grandioso, o vaqueiro como um elemento desse sertão tão grande quanto ele, o enunciador põe em evidencia elementos os quais os permitem afirmar que esses são na realidade os grandes personagens da obra. E que, ao contrário, de obras as quais tratam do temático sertão, nessa o sertão não repele o vaqueiro, mas ambos se completam, suas forças convergem para a magnitude de ambos.

Essa obra também abre a perspectiva para que se possa ver o poder do capitão do sertão como algo montado a partir de um discurso sobre o ser “capitão”, quem deve render-lhe respeito e cortesia. Essa construção do capitão como ser superior mostra-se bastante falha, pois ele não sai da segurança de “seus vaqueiros” para tentar defender-se sozinho, mas utiliza esses “cegos” elementos,

para se impor como força no sertão, pois enquanto eles lutam e morrem, a família fica protegida.

Partindo da orientação do *ethos* discursivo de Maingueneau (2006/ 2008), segundo o qual há uma concepção “encarnada” do *ethos* que não abrange apenas a dimensão verbal, mas o conjunto de determinações físicas e psíquicas vinculadas ao “fiador” pelas representações coletivas.

Encontramos nessa um vaqueiro honesto, submisso, valente que se vale do poder sobrenatural o qual o faz ser dono “do sertão”, pois conversa com a flora e a fauna, não necessita de proteção do seu senhor para manter-se, mas que frente a um código tácito, assumido pela sua condição de vaqueiro vê-se na condição de ser o protetor dessa família.

Com isso, podemos afirmar que se delineiam em suas ações duas forças antagônicas: a que o torna senhor do sertão pelo domínio e conhecimento desses fazer, e a que o torna resignado. Isso se deve a relação afetiva/ de honra que o mantém preso à família Campelo e a sua proteção. Com isso, podemos afirmar que o vaqueiro apresenta três *ethé*: da religiosidade, da resignação e da resistência. Prevalecendo o da religiosidade sobre os demais. Acreditamos que essa condição se deva ao fato de que o discurso no/sobre sertão está prenhe de crença em Deus para resolver os problemas, causados pela desigualdade sócio-econômica.

Assim, ancorados nesses discursos atravessados por uma forte religiosidade, as pessoas menos favorecidas economicamente, tornam-se presas fáceis da ação de quem tem poder econômico.

4.2.4. Cenografias e *ethos* do homem do sertão do Ceará/ Nordeste em *Cordéis e outros poemas*

O cordel *A triste partida* apresenta-nos uma cenografia que parte primeiro das condições em que está inserido o nordestino/cearense: a seca feroz e a expectativa do preparo de uma quadra chuvosa. Para isso utiliza-se de cinco estrofes nas quais descreve a expectativa do nortista nas possibilidades de chuva, mês a mês. Ele vai intensificando o lamento e a dor desse nortista contribuindo para ampliar a angustia do leitor frente ao destino fatal:

Passou-se setembro
outubro e novembro
estamos em dezembro
meu Deus que é de nós?
assim diz o pobre
do seco Nordeste⁴⁷
com medo da peste
e da fome feroz
(ASSARÉ, 2006, p. 9)

Esse discurso é atravessado pelo discurso da cultura popular o qual credita nesses meses toda a esperança de uma quadra chuvosa. O sertanejo começa em setembro a fazer as experiências passadas de geração a geração oralmente. Diante dessa angústia e vendo que os meses são prenúncio de uma seca, o leitor sertanejo vai tendo a dimensão do drama e desespero, pois ele conhece esse caminhar pelo sertão. A última esperança se esvai no dia 19 de março, dia de São José, padroeiro do Ceará.

Depois desse fato o leitor tem ciência do que causa esse lamento do cearense: a seca e o medo da fome. Há uma nova tomada de posição do enunciador. Ele agora introduz uma nova cenografia: a dos preparos para a viagem. Há a mobilização da família, que representa os sertanejos, para começar a pensar nas trilhas que devem seguir para escapar da miséria e da seca:

Assim diz o velho
sigo noutra trilha
convida a família
começa a dizer:
eu vendo o meu burro
o jumento e o cavalo
nós vamos a São Paulo
viver ou morrer
(ASSARÉ, 2006, p.10)

Ao colocar o leitor em contato com a cenografia da seca, mobilizando o lamento de um velho pai de família, o enunciador traz, junto ao tom de lamento a corporalidade de alguém que se movimenta nesse espaço como uma pessoa fragilizada e da incapaz de lutar pela vida, a palavra que denota essa limitação é: O velho. Além dessa fragilidade, o desespero é aprofundado pelo último verso: “nós vamos a São Paulo/viver ou morrer” (ASSARÉ, 2006, p.10).

Nas estrofes seguintes, dão-se os preparativos para a viagem. Ele vende o pouco que possui e joga a família em um pau-de-arara⁴⁸: a dimensão de total

⁴⁷ Patativa refere-se à nortista/nordestino e cearense como sinônimos, ou seja, dos dezessete poemas, apenas um sai do sertão cearense: *Padre Henrique e o Dragão da Maldade*.

abandono dá-se diante do fato de ele vender os animais, pois esses são símbolos do trabalho do sertanejo. Ou seja, essa venda não se reduz apenas a busca do dinheiro para a viagem, mas como um desligamento do homem do sertão, haja vista, que esses animais são as “ferramentas de trabalho” do sertanejo.

Ao mobilizar essa corporalidade fragilizada e expô-la a uma viagem sem conforto, o enunciador vai ampliando as cenografias de miséria que se sucederão. A condição de viagem já se apresenta como um aspecto desolador, tendo em vista que essa família viajará dias e noites em cima de um pau-de-arara sem a menor condição de higiene, nem condição de descanso. Além disso, parte para o desconhecido, deixando para trás aqueles elementos que faziam parte da família (afetivamente).

Diante desse quadro desolador, toda a família lamenta e sofre. Para reforçar esse sofrimento as vozes das crianças são fundamentais:

De pena e saudade
papai, sei que morro
meu pobre cachorro
quem dá de comer?
Outro responde:
mamãe, e meu gato
de fome e maltrato
Mimi vai morrer;
(ASSARÉ, 2006, p.10)

Quando chegam a São Paulo, outros elementos da situação de miséria vão ser evidenciados: a falta de dinheiro, a vergonha de quem não sabe a quem se dirigir, mas acaba encontrando um patrão. Trabalha dois anos e mais dois anos, sempre com planos de voltar ao local de nascimento, mas torna-se escravo nas terras alheias. Ou seja, a cenografia que perpassa toda essa trajetória do cearense em busca do Sul é marcada por um processo de desumanização cruciante. Isso porque, na terra natal o que aparece já é a ação da seca⁴⁸ sobre o ser humano, posteriormente, essa condição se agrava, pois em um lugar “bom”, como São Paulo, esse homem tem piores condições e torna-se escravo.

⁴⁸ Caminhão coberto por uma lona, com bancos de madeira que levava os cearense/nordestino rumo ao Sul.

⁴⁹ Essa questão da seca encobre parte significativa do problema: as relações de desigualdade social. Embora nesse poema não haja uma denúncia explícita desse quadro, através desse deslocamento e das mesmas condições de vida no Norte/ Sul, há de forma implícita essa denúncia.

A imagem de ambientes hostis marca de forma determinante a trajetória desse “nortista”. Esse sujeito, sem nome, apenas vive essa trajetória sem reclamar, tornando-se quase um nômade. Característica presente nas obras que tratam do “nordestino”. Desse modo, percebemos que os espaços sertão ou Sul vão ganhando sempre a conotação de algozes sobre esse homem. Assim, surge a imagem de um cearense retirante, magro, idoso e submisso que foge da seca, mas resigna-se a miséria e torna-se escravo no Sul.

Como essa análise segue uma aproximação temática⁵⁰ com o que encontramos em *Emigração* o que vamos chamar de consequência, tendo em vista que é nesse cordel que se tem a dimensão exata da miséria a que o cearense/nordestino é submetido no Sul. A cenografia validada nessa obra é de alguém entregue a própria sorte e que a luta não é contra o sistema que o mantém nas condições de miséria, mas em busca do “pão de cada dia”. Essa relação o aproxima do animal, visto que esse ser não tem fibra para mudar essa situação, apenas as aceita:

Para um pequeno barraco
já saíram da marquise
mas cada qual o mais fraco
[...]
e, além disto, falta roupa
e sobre sacos de estopa
todos dormindo no chão.
(ASSARÉ, 2006, p. 116)

Com essa cenografia que mantém o *ethos* do retirante faminto e miserável, habitando um barraco, dormindo como os bichos no chão sobre um saco de estopa, com um tom de lamento e dor o enunciador vai mostrando o agravamento dessa miséria. Com isso, ele abandona-se à miséria e vê pouco a pouco o que resta de sua dignidade sendo jogado na lama junto consigo e com os filhos.

Esse aspecto que nos dá a dimensão de abandono em que se encontra o cearense/nortista faz com que vejamos as condições de miséria como um fator responsável pela resignação desse ser frente aos desafios e desestruturas as quais é submetido:

⁵⁰ A decisão de trabalhar com essa aproximação temática não tem por objetivo colocar os cordéis em uma camisa-de-força, para forçar uma análise, mas tem o objetivo de torná-la mais didática. Somos conscientes que cada cordel tem uma possibilidade maior de análise da que estamos explorando, mas, diante do limite desse trabalho, só nos foi possível traçar essas observações, deixando espaço para outros trabalhos.

Leitor, veja o grande azar
do nordestino emigrante
que anda atrás de melhorar
da sua terra distante
nos centros desconhecidos
depressa vê corrompidos
os seus filhos inocente
na populosa cidade
de tanta imoralidade
e costumes diferentes.
(ASSARÉ, 2006, p. 114)

Uma das coisas fundamentais para o homem do sertão é a manutenção da ordem e a proteção da família, mas esse se vê impotente diante de uma situação nova: a ampliação da miséria, pois no sertão os filhos são um objeto do dono da terra em que o pai é vaqueiro, todavia esse trabalho é bem próximo do pai.

As meninas cuidam da casa, algumas são exploradas sexualmente, mas o “senhor” lhes arranja um casamento ou ajuda a criar o bastardo. Mas nessa nova realidade, entram em jogo elementos desconhecidos pelo pai: prostituição e roubo. Os filhos passam a ser objetos da miséria, mas em um campo desconhecido o da prisão:

Esses pobres delinquentes
Os infelizes meninos,
atraem os inocentes
flagelados nordestinos
e estes com as relações,
vão recebendo instruções,
com aqueles aprendendo
e assim, mal acompanhados,
em breve aqueles coitados
vão algum furto fazendo.
(ASSARÉ, 2006, p.110)

A escola a que as crianças têm acesso é a do crime e prostituição, pois vão vagar pelas ruas, sem saber o que fazer e são induzidas a prática de delitos. Isso deixa claro a ampliação do abandono e desespero a que é submetida toda a família:

É aquela a vez primeira
que o garoto preso vai
faz a maior berradeira
grita por mãe e por pai
mas outros garotos presos
.....
A sua filha querida
vai pra uma ilusão

padecer prostituída
na vala da perdição
e além da grande desgraça
das privações que ela passa
que lhe atrasa e lhe inflama
sabe que é preso em flagrante
por causa insignificante
seu filho a quem tanto ama.
(ASSARÉ, 2006, p. 112; 114)

Frente a essa sina desoladora a que está submetida toda a família, o enunciador interpela o leitor a uma reflexão:

Para que maior prisão
do que um pobre sofrer
privação e humilhação
sem ter com que se manter?
Para que prisão maior
do que derramar o suor
em um estado precário
na mais penosa atitude
minando a própria saúde
por um pequeno salário?
(ASSARÉ, 2006, p. 114)

Utilizando-se do recurso de perguntar, o enunciador vai atribuindo ao leitor considerações que ele possa tecer sobre a obra ser uma denúncia da falta de assistência pública ao necessitado.

Essa cenografia validada pela associação de elementos desconhecidos faz com que o cearense sinta-se incapaz de lidar contra “a sorte” que ele e a família encontram, tornando-se cada vez mais acanhado e desprovido de condição moral. Alguns fatores contribuem para isso: a falta de instrução e de um lugar para morar, a humilhação de um trabalho que mal alimenta os filhos e toda sorte de miséria que se acumula a partir de momento que a seca⁵¹ o tange de seu “torrão natal”.

Ao enunciar, a partir das condições climáticas e de desagregação social, o enunciador põem em jogo um discurso que aproxima esse cearense/nortista de um ser sem vontade própria, dominado pelas condições climáticas e econômicas, frente a isso é projetado um *ethos* de resignação. Ou seja, diante dos infortúnios, ele

⁵¹ A referência a questão da seca em Patativa encobre, parcialmente, um problema maior: a falta de assistência socioeconômica a essas famílias, isso se evidencia à medida que esse sertanejo no Sul continua mais miserável. Essa parcialidade é quebrada através da interação entre leitor e texto, pois nas “clausuras abertas” na enunciação dá para inferirmos as denúncias implícitas. Talvez esse processo de escrita deva-se ao contexto de produção, bem como ao público a que se destinava, pois no sertão esses cordéis eram consumidos também por quem tinha poder político-econômico. Dessa forma, uma denúncia velada agradava a todos.

até parte em busca de dias melhores, mas a sua condição “interna” ou a maneira de movimentar-se nesse espaço não o permite vislumbrar outros horizontes.

As cenografias que configuram o espaço em que circula o sertanejo nesses dois cordéis alimentam um *ethos* de um sertanejo que luta sem saber qual rumo tomar. Mesmo quando foge do destino, ele acaba sendo levadas as mesmas condições de miséria.

Voltando-se para as condições precárias no sertão, O cordel *O ABC do Nordeste Flagelado* trata da saga de todos os elementos que compõem o sertão: homem, fauna e flora que se veem no desespero da seca, e com isso vão de A a Z tratando de suas dores e sofrimentos:

B- Berra o gado impaciente
reclamando o verde pasto
desafigurado e arrasto
com olhar de penitente
o fazendeiro, descrente
um jeito não pode dar
.....
L – Lamenta desconsolado
o coitado camponês
porque tanto esforço fez,
mas não lucrou com seu roçado
num banco velho, sentado
olhando o filho inocente
e a mulher bem paciente,
cozinha lá no fogão
o derradeiro feijão
que ele guardou pra semente.
(ASSARÉ, 2006, p. 141-144)

A miséria a que o “nordestino” é submetido é atribuída à seca que tanto castiga o pobre quanto o rico, deixando toda a fauna e flora pedindo clemência. Esse quadro perpassa uma cenografia de abandono e dor a que o sertão fora abandonado por Deus. Percebemos que os animais sentem-se mais aflitos que os homens: berra o gado impaciente, enquanto o homem apenas “lamenta desconsolado, sentado no velho banco”.

Esse velho banco pode sinalizar a acomodação do homem frente às intempéries do sertão ou uma repetição do quadro a que outros já foram submetidos. Ou seja, é provável que esse velho banco tenha passado de geração a geração e faça ecoar o discurso “esperar sentado”, pois em pé cansa. Isso tanto serve para as condições climáticas quanto para a ação do poder público.

Essa imagem de abandono e desespero que a todos consome traz-nos a visão de um lugar sem jeito, pois basta faltar água para que todos caiam no abandono. Com isso, se valida uma cenografia de um sertão que só tem esperança na chuva, não há uma ação do homem que possa modificá-lo.

Com esse tom de lamento, amplia-se mais ainda a condição de penúria do sertanejo, fossilizando o *ethos* de um sertanejo faminto, lamentando a dor. A corporalidade esquelética nos é dada a partir do lamento, mas amplia-se com a informação de que cozinham o último feijão, mas a mulher está bem paciente resignando-se e esperando que venha da providência divina a solução dessa miséria:

R- Raquítica pálida e doente
fica a pobre criatura
e a boca da sepultura
vai engolindo o inocente
Meu Jesus, Meu Pai Clemente
que da humanidade é dono
desça do seu alto trono,
da sua corte celeste
e venha ver seu Nordeste
como ele está abandonado.
(ASSARÉ, 2006, p. 141-144)

Assim, encontramos em *Saudação a Juazeiro*, *Antonio Conselheiro* e *O Padre Henrique* e o *Dragão da Maldade* evidências de uma cenografia constituída a partir do poder que a Igreja detém sobre o cearense/nordestino. Isso porque, o poeta traz ao leitor a importância de padre Cícero, Antonio Conselheiro e Padre Henrique como defensores dos desvalidos e como possibilidades de romper com as condições de miséria.

Ao tratar Padre Cícero como apóstolo do Nordeste, o poeta parte do Ceará para o Nordeste, mostrando-nos que a ação do padre era uma vocação divina. Ou seja, um enviado por Deus para ajudar o sofredor. Ao apresentá-lo dessa forma, o poeta abre espaço para que se configure uma imagem de um ser supremo, dotado de poderes sobrenaturais, oferecido pelo Pai aos humildes para tratar lhes os sofrimentos:

O Padre Cícero Romão
Que, por vocação celeste,
foi com direito e razão,
O Apóstolo do Nordeste.
Foi ele o teu protetor
trabalhou com grande amor,

.....
 a sementeira da fé;
 E com milagre estupendo
 a sementeira nasceu,
 foi crescendo, foi crescendo,
 muito ao longo se estendeu
 com a virtude regada
 foi mais tarde transformada
 em árvore frondosa e rica.
 E com a luz medianeira
 cresce, flora e fortifica.
 (ASSARÉ, 2006, p. 59-60).

Além de tratar dos males da alma, imprimindo naqueles desvalidos a fé, fiel conselheiro, ele também curava os males físicos através do uso de plantas medicinais. Ou seja, há uma produção de imagem que o aproxima de um “Deus”:

Aquele ministro amado
 que tanto favor nos fez,
 conselheiro consagrado
 e o doutor do camponês,
 contradizer não podemos
 e jamais descobriremos
 o prodígio que ele tinha.
 Segundo a popular crença,
 Curava qualquer doença,
 Com malva branca e jarrinha
 Cearense nordestino,
 sem cobrar nada em troca.
 (ASSARÉ, 2006, p. 60)

Ao mobilizar o *ethos* religioso como benevolente, que trata das misérias sem cobrar, o enunciador naturaliza o discurso que mostra nos poemas anteriores: o de que o sertanejo vive a espera de quem o proteja, por isso, não precisa cobrar das autoridades nem do poder público ações para resolver os problemas ou mesmo que ele só tem a Deus para recorrer já que não acredita no poder público. Conforme, já foi tratado antes, a clausura criada nesses cordéis permite ao leitor perceber que as limitações da cobrança ao poder público sejam, na realidade, uma forma de expor a falta de atuação desse poder e o descrédito nele. Acreditamos que isso vai ficar mais evidente nos cordéis *Antonio Conselheiro* e *O Padre Henrique e o Dragão da Maldade*.

Além dessa cenografia que mobiliza um *ethos* religioso, caridoso, ele apresentou outro cearense de destaque: Antonio Conselheiro que, segundo o poeta, foi um modelo de amor ao próximo, promovendo uma verdadeira relação de equidade entre os desvalidos que o procuravam para pedir abrigo e apoio. Esse

modelo põe em evidência um dom divino que o aproxima de Padre Cícero. Através desse poder de harmonizar e lutar para que o menos favorecido pudesse viver melhor, Conselheiro consegue o que os governos não conseguiram: fazer o povo trabalhar e crescer em harmonia entre si:

Seguindo um caminho novo
Mostrando a lei da verdade
Incutia entre o seu povo
Amor e fraternidade,
Em favor do bem comum
Ajudava a cada um,
Foi trabalhador e ordeiro.
Derramando o seu suor,
Foi ele o líder maior
Do nordeste brasileiro.
(ASSARÉ, 2006, p. 98)

Para nos dar a dimensão da falta de vontade do poder público, ele mostra que um líder que consegue incutir no povo valores morais também consegue fazer-se confiável a esse povo, tornando-se “o maior líder do nordeste brasileiro”. Após afirmar a liderança e respeito de Antonio Conselheiro para com os menos favorecidos, o enunciador mostra que isso amedronta o poder constituído. Vale-se do discurso, usado pelo poder público para destruir Canudos:

Os planos a resolver
Foi mais tarde censurado
Pelos donos do poder,
O tacharam de fanático
E um caso triste e dramático
Se deu naquele local,
O poder se revoltou
E Canudos terminou
Numa guerra social.
(ASSARÉ, 2006, p. 100)

Com isso, fica claro que o poder público abandona o povo à miséria, mas quando teme perder espaço, procura agir para destruir qualquer forma de ameaça. Nesse discurso, o enunciador nos dá a dimensão de que o problema da miséria não se resolve, porque o poder público não tem líderes confiáveis nem tem interesse em mudar o quadro de desolação a que está submetido esse povo.

Aprofundando essa denúncia, encontramos em *Padre Henrique*⁵² e em *O Dragão da Maldade* esse conflito ainda mais ampliado, mas o enunciador mostra-

⁵² Embora esse cordel retrate um fato ocorrido em Pernambuco, ele nos dá a dimensão da condição que se encontra o mais humilde e de quem tenta lutar contra isso. Tratamos nessa pesquisa da questão do retirante. Vemos que esse retirante nos três últimos cordéis não aparece de forma

se receoso em expor seu ponto de vista sobre a questão. Assim, primeiro fala do poder do povo, depois da Igreja, para falar propriamente da morte do padre e das condições em que ela ocorreu.

Ao mobilizar essas cenografias, ele traz um discurso atravessado por outros discursos, além do próprio comprometimento com a denúncia:

A Igreja de Jesus
nos oferece orações
mas também precisa dar
aos humildes instruções
para que possam fazer
suas reivindicações.
(ASSARÉ, 2006, p. 19)

A defesa de que o ministro de Deus (Padre Henrique) tem o dever de estar do lado dos fracos, evidencia o comprometimento do poeta com a causa, isso porque, para validar essa cenografia, ele argumenta que além da alma, é dever também do padre defender o direito dos humildes, dando-lhes instruções.

O enunciador não aceita o fato de o padre ser perseguido, pois as verdades que ele ensinava eram as mesmas que Jesus havia ensinado. Há nessa construção um paradoxo, tendo em vista que o próprio Cristo foi crucificado por falar a verdade e ensinar as pessoas. O que está em jogo é o poder que está sendo abalado por alguém que discorda da forma de apropriação desse poder e mostra-se capaz de subverter esse poder e propor transformações:

Sou caboclo nordestino
tenho mão calosa e grossa,
a minha vida tem sido
da choupana para roça,
sou amigo da família
da mais humilde palhoça
Canto da mata frondosa
a sua imensa beleza,
onde vemos os sinais
do pincel da Natureza,
e quando é preciso eu canto
a mágoa, a dor e a tristeza.
(ASSARÉ, 2006, p. 14)

Mostrando-se caboclo, humilde, que só possui a voz para se defender o enunciador vai interpelando o leitor a não ver apenas as belezas da vida, pois ele

explícita, movendo-se para sair de sua terra, mas aparece implícito, ou seja, há uma ampliação desse termo para aquele que vive em sua terra, mas é tratado como um retirante que não encontra pouso, nem apoio.

que é calejado consigo consigo a beleza, mas não está alheio as imposições do poder público. Ou seja, através desse discurso de caboclo desacreditado, ele diz as verdades, mas esconde-se atrás de sua condição social.

Ao descrever a procissão que acompanha o corpo, o enunciador vale-se do discurso da Igreja para validar o seu e mostrar que o poder público não tem amor pelo povo, apenas procura destruí-lo se esse povo encontrar quem o apóie:

O corpo ia acompanhado
em forma de procissão
com as vozes dos fiéis
ecoando na amplidão:
“Prova de amor maior não há
Que doar a vida pelo irmão.”
(ASSARÊ, 2006, p. 25)

Os três cordéis evidenciam uma cenografia que tem como centro a questão da fé e dos defensores dessa fé, lutando contra o poder constituído para beneficiar o mais “fraco”. Ou seja, o homem pobre precisa estar, ora protegido por um patrão, ora protegido pelos defensores que Deus pôs no mundo para defendê-los. Assim, há dois *ethé* que se configuram nessas construções: a do sertanejo resignado a espera da proteção dos outros e a do sertanejo religioso que parte dos preceitos da religiosidade para praticar a caridade e proteger o menos favorecido.

A corporalidade e o tom atribuído aos *ethé* religiosos nos é dada por um homem católico que enfrenta a aridez do sertão e as questões político sociais para defender o outro. Ao tratar da morte de dois desses líderes, de forma eufêmica, o enunciador parte de um conhecimento que o leitor tem que esses líderes foram calados pelo poder público, tocando de leve na ferida do abandono a que o Estado submete o sertanejo, além da violência imposta por ele ao sertanejo.

Ao validar a cena de um sertão dominado pela violência e a necessidade de lutar contra isso, são postos em destaque a construção de uma imagem ou *ethé* que mostram resistência dos “pastores” enviados por Deus; resignação dos pobres que são defendidos. Basta apenas buscar a religiosidade, pois é graça a esse fator que o povo vê nesses “pastores” seus representantes, enviados por Deus, inclusive, contentando-se com a sina de desvalidos, pois tudo já fora determinado pelo ser supremo.

Em *A terra é naturá*, encontramos uma cenografia que evidencia a religiosidade como forma de defesa do direito a terra, para isso ele lança mão de

uma metáfora para referir-se a um direito divino que dá a posse de terra ao sertanejo Que pertence a cada um. Ou seja, ao recorrer ao discurso de que Deus deu ao pobre a terra, ele evidencia que a defesa do pobre é Deus, mas que o homem “Dotô” negar-lhe o direito divino:

O pai de famia honrado
A quem to me referindo
É Deus nosso Pai Amado
Que lá no Céu tá me uvindo
O Deus justo que não erra
E que pra nós fez a terra
Este praneta comum
Pois a terra com certeza
É obra da natureza
(ASSARÊ, 2006, p. 176)

Nessa cenografia, onde o sertanejo cobra o seu direito a terra, há uma corporalidade e tom de denúncia os quais partem do discurso religioso para firmarem-se como verdadeiros e capazes de convencer o outro. Assim o corpo que enuncia não é o do camponês que espera na providência divina, mas o que se vale dela para buscar o direito. Ao afirmar que Deus o está ouvindo, ele interpela o interlocutor a ouvi-lo também, pois, se Deus o ouve o “Doto”, não pode negar-se.

Nesse processo, percebemos um enunciador que resignifica o discurso religioso para resistir ao domínio do “Doto” e resistir também ao discurso religioso que enuncia a aceitação como forma de expiação dos pecados. Essa incorporação de vários discursos para defender o seu surge como uma estratégia de resistência e retomada das rédeas de seu destino, mesmo em um sertão seco e impiedoso.

A cenografia de um sertão onde o mais religioso é ludibriado mostra-se em *Brosogó, Militão e o Diabo*, pois Brosogó era religioso, acendia vela para todos os santos. Um dia decidiu acender uma vela para o diabo, isso porque, ele nunca o havia prejudicado. Quando se viu em apuros quase perdendo tudo que tinha, teve o diabo como seu advogado, derrotando Militão.

Assim, o diabo convive não como força a ser combatida, mas como apoio quando Deus falta como acontece também em *O sertanejo* cuja figura do diabo aparece como proteção:

Eu sou o diabo a quem todos
chamam de monstro ruim
E só você neste mundo
Teve a bondade sem-fim
De um dia queimar três velas
Oferecidas a mim.
(ASSARÉ, 2006, p. 139)

Nessa linha de mistério que cerca o explorado no sertão, contando com a ajuda de Maria Santíssima, *Abílio e seu Cachorro Jupi* fazem reinar a justiça e combatem as desigualdades. Ao enunciar, colocando Abílio em uma cenografia de risco. Ele é abandonado para morrer no mato, mas encontra na fé o alento para o sofrimento e através dela a salvação da vida. A Virgem Maria lhe indica o caminho da bonança em sonho e ele parte. Lá consegue sossegar uma mãe aflita, pois passa a ocupar o lugar do filho dela que havia morrido, posteriormente vai ficar só e rico, mantendo a bondade como característica. Vai ajudar a três irmãs órfãs e aos próprios irmãos que o haviam sacrificado.

Em um discurso, atravessado pelo discurso religioso o qual atribui o sofrimento a purificação do pecado e a salvação, o enunciador vai fazendo com que o enunciatário veja a saída para os problemas na fé:

Ele sabia que a Virgem
com padecer clemente
domina em todo lugar
protege a qualquer vivente
não despreza o desgraçado
quando padece inocente.
(ASSARÉ, 2006, p. 42)

Abílio, através da fé conseguiu suportar as privações, encontrou um caminho a seguir e tornou-se rico. Passou a ajudar a quem não tinha nada, tomou como esposa uma moça órfã e trouxe as irmãs dela para morar com eles. Surgem dois rapazes pedindo esmola e Abílio percebe que são seus irmãos. Após eles contarem o que lhes sucedera e que haviam abandonado um irmão menor para morrer no mato, Abílio diz que é ele e recebe os irmãos para cuidar deles.

Esse discurso, atravessado por outros: O da história de José do Egito; o de que Deus escreve certo por linhas tortas, vai pouco a pouco validando o discurso de que o mais humilde só tem Deus como protetor. Há um paradoxo nessa construção, o de que o povo sofredor passa por todas as dificuldades, porque é a vontade de Deus para provar que ele era bom e que deverá se transformar através do sofrimento.

Ainda nessa linha Paradoxal⁵³, Em *Glosas sobre o comunismo*, o enunciador lança mão de uma série de motes e glosas para negar a importância do Comunismo e afirmá-lo como coisa diabólica. Ou seja, há um discurso de contradição no qual ele nega outros discursos que já proferiu em torno de oportunidades que a justiça e a igualdade podem trazer.

Desse modo, ao criticar o comunismo, ele parte de um discurso fortemente marcado por um discurso institucional o qual via no Comunismo uma ameaça. Para evitar a implantação das ideias comunistas, valia-se do medo que as pessoas sentem do diabo, para evitar que elas aceitassem tais ideias.

Assim, ao afirmar que quem apóia o comunismo apóia o diabo também, ele se vale de uma cenografia onde o diabo aparece como ameaça, para validar o discurso de que quem pertence a Deus deve negar o Comunismo, valendo-se do caráter de religiosidade do povo. No final do cordel, ele apresenta um acróstico com o nome Patativa. Podemos ver nesse intento uma forma de afirmar como verdadeiras as informações do discurso institucional. Além desse recurso, ele recorre ao discurso de Idelfonso Albano, para afirmar-se como verdadeiro:

Por ter alguma noção
 A ninguém pede perdão
 Tenho sobrada razão
 Aqui rimei a verdade
 Tudo quanto em versos fiz
 Ildefonso Albano diz:“
 Viva, pois, nosso país
 A terra da liberdade.
 (ASSARÉ, 2006, p. 165)

Outro cordel em que se pode verificar uma cenografia que nega a linha de pensamento de homem do povo que ele vem defendendo é *Doutor Raiz*. Isso porque, o enunciador associa a figura de quem cura através das plantas a de um espertalhão e com isso afirma não tomar nada que venha dele, pois seria enganação.

⁵³ Vale ressaltar que essa observação sobre um discurso paradoxal dá-se nesse trabalho a partir do arranjo feito para essa análise. Sabemos das limitações dessa análise, pois, embora os cordéis estejam em um livro, reunidos seguindo o critério de poemas mais significativos, não deixaram de ser independentes, mas nosso intuito é analisar o discurso e nisso torna-se possível algumas afirmações sobre esse discurso paradoxal de Patativa.

Nessa cenografia, ele nega de forma indireta a presença da religiosidade, pois no sertão cearense, é comum o tratamento que o rezador faz, valendo-se de ervas, tanto para benzer o doente quanto para ele tomar em forma de chá:

Onde o raizeiro passa
deixa o camponês a rasto,
faz o pobre sem dinheiro
faz um enorme gasto,
pois esta classe sem alma
de gente só tem o rastro;
peço aos camaradas
pra se prevenirem
e nunca caírem
em tais camisadas,
pois nas garrafadas
eu não acredito,
quem ler o meu dito
na mente conserve
que de exemplo serve
o que deixo escrito.
(ASSARÉ, 2006, p. 126-127)

Após esse cordel que rompe com um tom religioso, vamos encontrar em *Vicença, Sofia, ou o castigo de mamãe* uma cenografia que trata do preconceito racial, marcada por uma descrição de Vicença que se apóia na cor para mostrá-la como um monstro. Esse discurso de descrição de Vicença é proferido por Romeu, o marido dela, mas como uma forma de valorizá-la, pois vai opô-la a Sofia, linda, branca, mas traiçoeira, ou seja, a validação do valor de Vicença não está em um valor em si, mas porque não trai o marido. Esse discurso é atravessado pela máxima: “é negra, mas é honesta”:

A Sofia era alinhada,
branca do cabelo lôro
diciprina e formada
nas escolas de namôro,
o que tinha de formosa,
tinha também de manhosa.
.....
Mas pra fazê trapaçada
Sofia era cobra mansa,
tava naquelas andada
botando chifre em José.
(ASSARÉ, 2006, p. 94)

A sogra, por desprezá-la, recebeu como castigo uma nora traiçoeira. Nessa cenografia, há uma validação de uma cenografia de um “homem” do sertão castigado pela providência divina pelos seus pecados. Ser preconceituoso não é

tratado como crime, mas como pecado que é punido por Deus. Assim a religiosidade, se mostra como uma forma de frear os desrespeitos e crimes no sertão:

Com o que fez a Sofia,
mamãe virou gente boa
e dizia, minha fia
Vicença, tu me perdoa!
Como o pobre penitente
que dentro da sua mente
um fardo de culpa leva,
mamãe na frente da nora
parecia à branca orora
pedindo perdão a treva.
(ASSARÉ, 2006, p. 95)

Ainda nessa linha, encontramos *As façanhas de João Mole*, cordel cujo tema gira em torno da violência, pois João enquanto não bate na mulher e na sogra não é respeitado e apanha delas todos os dias. Há a validação de uma cenografia de que para combater a violência é necessário também ser violento para ser respeitado, é o registro da lei do mais forte, como forma de sobrevivência nesse sertão árido.

O bode de Miguel Boato é outro discurso que se funda numa religiosidade implícita, isso porque, Miguel Boato ludibria as pessoas no sertão, vendendo menos e cobrando mais, mas é ludibriado, pois compra um cabrito, barato, pensando ser um bode. Nessa cenografia, ele é enganado por maconheiros que fumam perto dele e ele vê tudo aumentado, quando cai em si, vê o que aconteceu e recolhe-se ao seu canto, sem mais espalhar boatos ou ludibriar as pessoas.

Acreditamos estar implícito nesse discurso: Nós dormimos, mas Deus não dorme, ou seja, agir de forma incorreta vira-se contra quem age, pois Deus castiga:

Para realizar se sonho
cheio de vida e contente
se despediu de Totonho
tocando o bode na frente
alegre, pelo caminho
dizia mesmo sozinho:
agora eu ganho pacote,
deste vez eu dei um bolo
e a custa daquele tolo
eu vou aprumar o chote.
(ASSARÉ, 2006, p. 125)

Outro poema que valida uma cenografia centrada na religiosidade como ameaça para o homem do sertão é *Rogando Praga*. Isso porque, o roceiro vê-se

roubado, sem ter apoio da justiça dos homens e recorre a Deus através de pragas para vencer os obstáculos, impostos pela sociedade. Ou seja, nesse discurso, Deus aparece como anteparo para o bem e para o mal:

Deus permite que o safado
sem-vergonha ignorante
que roubar de agora em diante
madeira do meu cercado
se vejo um dia atacado
com um cancro no toitiço
.....
um olho de panariço.
(ASSARÉ, 2006, p. 156)

O poema *Cante lá que eu canto Cá* traz em seu bojo uma cenografia que opõe o campo à cidade, sendo que o campo representa a vontade de Deus. Nessa clausura, criada por um discurso de valorização do campo como espaço criado por Deus, à cidade surge como uma criação diabólica, pois este discurso está atravessado por um discurso de criação no qual se atribui a Deus as coisas boas e ao diabo às ruínas:

Se aí você teve estudo,
Aqui, Deus me ensinou tudo,
Sem de livro precisá
Por favo, não mexa aqui,
Que eu também não mexo aí,
Que eu também na mexo aí
Cante lá, que eu canto cá.
(ASSARÉ, 2006, p. 169)

Assim, o enunciador procura validar um discurso que Deus dá a condição de pobreza, mas também dá a condição sabedoria e beleza ao pobre. Pode estar implicitamente inserido aí o provérbio: “é mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha do que um rico entrar no céu”. Com essa cenografia de um sertanejo que ganha tudo de Deus, ele nega a desigualdade, haja vista, isso ser fruto de uma construção divina que providencia tudo para o pobre. Até mesmo o saber, uma vez que os outros dependem de escola e ele não depende, pois a natureza lhe ensina tudo.

Fechando essa cenografia que passeia pelos valores religiosos no sertão do Ceará, temos o Chico Braúna com o cordel *O meu livro*, no qual o enunciador faz uma crítica ainda mais forte ao saber erudito e abre uma perspectiva para se pensar à religiosidade e simplicidade como forma de saber necessário ao homem do sertão:

[...]
Mas tenho grande prazê

praquê aprendi a lê
 duma forma diferente.

 De que adianta a ciência
 do professô istudioso
 se ele não crê na existência
 de um grande Deus Poderoso?
 Eu sem tê letra nem arte
 vejo Deus em toda parte.
 O seu pudê radiante
 tá bem visive e presente
 na mais piquena simente
 e no maió elefante.
 (ASSARÉ, 2006, p. 77-78)

Partindo dessas cenografias nas quais o homem do sertão circula como um ser sustentado pela religiosidade, e que não precisa de conhecimento que não seja o natural, ou da vida em função da natureza, pois através dele tem a força e vence as intempéries. Observamos um discurso arraigado em imagens criadas em função da religiosidade. Ou seja, o homem do sertão está sozinho, valendo-se da fé como forma de sobrevivência. Assim, o *ethos* do homem religioso desponta nos discursos de *O sertanejo* e em *Cordéis e outros poemas* como um *ethos* que se firma na negação do discurso erudito. Desse modo, o campo e o saber popular são as bases de sustentação desse *ethos*.

Abre-se aí uma perspectiva para que se veja o *ethos* da resignação em *Cante lá que eu canto cá*. Nesse cordel há um jogo enunciativo no qual o enunciador coloca-se na condição de homem do campo, para poder opor-se ao Doutor que teve estudo, mas não tem o ensinamento que brota da terra:

Você é munto ditoso,
 Sabe lê, sabe escrevê,
 Pois vá, cantando o seu gozo,
 que eu canto um padecê
 enquanto a felicidade
 Você canta na cidade
 A fome, a dô e a misera
 Pra sê poeta divera,
 Precisa tê sofrimento.
 Cá no sertão eu infrento[...].
 (ASSARÉ, 2006, p. 173)

Assim, a resignação surge como forma de valorização do sertão e do sertanejo o qual tem tudo o que necessita nesse espaço, podendo isolar-se dos outros e também não aceitar o outro por desconhecer o que o outro tem a dizer. Nesse contexto, a resignação surge como uma forma de fuga.

Enquanto em alguns cordéis a resignação se dá através de uma oposição discursiva, em *O bode de Miguel Boato*, ela surge a partir das ações dele, pois ao enganar os outros, ele tem que passar pela mesma situação, para saber que não é salutar tratar os outros com “esperteza”.

[...]
viver quieto e sossegado
o caixãozeiro na pode
por onde ele vai passando
vai o povo anarquizando:
seu Miguel, me compre um bode.
(ASSARÉ, 2006, p. 146)

Em uma cenografia que desbanca o espertalhão, surge o *ethos* da resignação como uma forma de se proteger das piadas dos outros, através da reclusão a outros campos do comércio, fugindo dos boatos para tentar se refugiar de si e dos outros.

4.3. Síntese comparada das duas obras

Ao propor a análise do *ethos* discursivo do sertanejo cearense nas obras *O sertanejo* e *Cordéis e outros poemas*, tínhamos como objetivo geral analisar a construção do *ethos* do sertanejo cearense nas duas obras, procurando verificar a aproximação e distanciamento desses *ethé*.

Partimos da concepção de outras pesquisas as quais apontam que a invenção da imagem do cearense ou a cearensidade está intimamente ligada à criação discursiva, iniciadas na produção literária de Alencar, posteriormente ampliadas nas literaturas que tratam da seca no século XIX e XX. Verificamos que a cearensidade dá-se, basicamente, através da constituição discursiva. Essa verificação dá-se com base nos dados encontrados nessa pesquisa e em outras.

A pesquisa de Barbosa (2000) deu-nos a dimensão de que José de Alencar empreendeu luta para lançar dois mitos fundadores da cearensidade: a índia Iracema e o vaqueiro Arnaldo. A primeira representando a lenda da fundação do Ceará; o segundo, em um processo metafórico representaria o ser formado desse encontro, ou seja, o caboclo.

Em nossa pesquisa, observamos surgir a imagem da cearensidade através da pena de Alencar na figura de Arnaldo, vaqueiro forte e destemido que tem o sertão como seu aliado nas lutas contra as adversidades que podem surgir

nessa terra inóspita. Porém curiosamente para esse personagem ela, a terra, é protetora, pois ele recebera uma proteção divina que o livra nas situações de perigo. A cenografia em que se desenvolvem as ações é o sertão da criação de gado, das grandes fazendas e do pouco povoamento.

Nesse contexto, a figura do vaqueiro ou valentão surgia como uma necessidade de manter-se vivo no sertão. Arnaldo, além de vaqueiro, era uma espécie de proteção enviada por Deus para proteger a família Campelo.

Ao mobilizar um enunciador-personagem que desbrava o sertão, convivendo com a fauna e a flora sem precisar temer represália, pois tem o dom de conviver com esses seres sem conflito. Ele tem uma vivacidade e uma perspicácia que prevê a aproximação do perigo e luta para evitá-lo, sem ter que pedir apoio ao capitão-mor.

Ao institui-se em uma cenografia de um espaço que pode oferecer perigo e ajuda na mesma medida, surge uma imagem de um sertanejo aliada a três possibilidades: a da religiosidade, a da resignação e a da resistência.

Após o levantamento dos dados, verificamos que, a cenografia do sertão como um espaço de um forte apelo religioso, busca nessa religiosidade manter a imagem de um sertanejo preso aos preceitos religiosos para mover-se no sertão, protegido por Deus. Em um discurso que naturaliza o discurso do colonizador, Alencar, apresenta um sertanejo, vaqueiro, preso a religiosidade como forma de enfrentar as adversidades.

Assim, o *ethos* da religiosidade perpassa toda a cenografia, ora marcado por uma corporalidade e movimentação de um sertanejo que caminha pelo sertão sem temer ameaças, ora marcado por vozes que enunciam para propagar a religiosidade como forma de dominação sócio-econômica. Esse *ethos* é marcado discursivamente através das interpelações a Deus e das situações a que os sertanejos são submetidos e quando conseguem vencer explicam essa possibilidade à luz da religiosidade, buscando na Bíblia ou no imaginário popular histórias que validem a ação divina e o contentamento.

A predominância desse *ethos* faz com que vejamos a religiosidade como forma de dominação no sertão. A partir desse *ethos* há o da resignação. Embora Arnaldo seja um vaqueiro destemido, em condições em que há a imposição das relações de poder esse *ethos* aflora. Assim, quando Arnaldo é submetido ao amor,

não correspondido de Flor, e a presença de Fragoso, sente-se incapaz de vencer tais obstáculos e resigna-se a sua condição de protetor da fazenda.

Outra imagem que desponta nesse universo discursivo é a do sertanejo resistente, ou seja, Arnaldo não aceita as determinações nem as coisas como acontecem, mas procura agir silenciosamente para impor-se como resistência. Isso fica evidente quando ele foge de casa, para não pedir perdão ao capitão-mor, pois não havia entregado Jó como responsável pelo incêndio, mas também não disse quem havia praticado o incêndio, mesmo conhecendo o responsável. Preferiu agir e evitar que novos ataques voltassem a ocorrer.

Após a análise dos *ethé* discursivos em *O sertanejo*, verificamos a presença da religiosidade como fator preponderante na construção de imagens de *O sertanejo* a qual corrobora para que os outros *ethé* surjam como uma espécie de desdobramento desse.

Se em *O sertanejo* a religiosidade surge como fator preponderante, em *Cordéis e outros poemas*, esse fato não é diferente, pois há também um discurso atravessado pela interpelação da religiosidade. Assim, os discursos que se desenvolvem, ao longo das produções de Patativa, centram-se na religiosidade como base. Desse modo, o *ethos* do sertanejo religioso vai descortinando o abandono a que o sertanejo está submetido, valendo-se da fé para sobreviver e lutar contra as desigualdades.

Ao enunciar do lugar do agricultor que vê o sertão seco, numa cenografia marcada pelo abandono, Patativa toma como ponto de partida a busca por uma saída para livrar o sertanejo dos infortúnios do/no sertão, mas infelizmente as possibilidades que surgem não são as melhores, pois a maior parte do discurso centra-se nas misérias advindas da fuga do sertão, ou mesmo das adversidades no próprio sertão.

Assim, ao procurar comparar as duas produções, encontramos como questões importantes as seguintes: José de Alencar, ao compor *O sertanejo*, no século XIX, trouxe aos leitores a possibilidade de vê nesse discurso às marcas de uma cenografia desenhada à maneira do colonizador na qual o caboclo e a terra vivem em harmonia, mas essa harmonia é enviesada por um forte apelo da religiosidade como forma de contentamento ou mesmo resignação, tornando-o submisso às relações de poder que perpassam o espaço da terra e fixa-se nas

peessoas. Ou seja, embora Arnaldo afirme não pertencer ao capitão-mor, ele só existe ligado a terra e as condições de produção econômicas.

Desse modo, discordamos da crítica de Antonio Cândido (2006), quando ele afirma que Alencar, embora tenha produzido vinte romances, não tenha conseguido mais que três, pois manteve basicamente os mesmos temas, posto que o que se vê em *O sertanejo* é uma construção discursiva densa que busca através da descrição, situar o leitor no universo do século XIX, revelado por uma crítica sutil aos costumes e modos de agir tanto do sertanejo pobre quanto do rico.

Para manter essa interpelação, há um discurso literário erudito atravessado pelo discurso popular, pois as cenografias de contar história, de declamação de poemas em que são exaltadas as ações dos sertanejos são úteis para validar um discurso que nega as imposições da cultura dominante e abre espaço para interpelação do imaginário popular que se vê representado nessa produção.

Além dessa questão, vamos encontrar, em Patativa, um discurso que procura firmar-se nas adversidades para provar a importância do sertanejo. Enquanto em Alencar, o sertanejo surge em comunhão com a terra, em Patativa, ele surge como o retirante que a terra seca repele e abandona, não só como aquele que é estranho em outra terra, mas aquele que também se sente estranho em sua própria terra. Ou seja, ao se vê acuado, ele procura isolar-se mais ainda, para tentar não ser tragado pelas instituições que o cercam. Assim surge a religiosidade como conforto e esperança, pois ele não acredita na justiça dos homens.

Após essa breve análise, acreditamos que a diferença entre os sertanejos em Alencar e Patativa esteja ligada às cenografias que os mobilizam, ou seja, o sertão da abundância vai nos apresentar um sertanejo em comunhão com a terra, já no sertão da seca, surge à imagem do retirante, buscando a sobrevivência, porém ambas são gestadas na perspectiva de um *ethos* da religiosidade o qual se desdobra em resignação e resistência em *O sertanejo*. Já em Cordéis e outros poemas, encontramos a predominância do *ethos* da religiosidade e o da resignação. Encontramos apenas uma ocorrência de *ethos* da resistência. Talvez uma das causas para a predominância de dois *ethé* em Cordéis se deva ao fato de a resistência ser uma condição pouco aceita nas condições em que o sertanejo se encontra, ou seja, imerso em uma condição de domínio econômico, ele busca na religiosidade o alento para os transtornos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da obra literária, ao longo dos tempos, tem causado muitas inquietações, pois esse tipo de produção consegue certas sutilezas que escapam ao olho da análise ou a perspectiva de análise. Assim, desde a antiguidade buscam dar conta desse fenômeno, mas ele é escorregadio e ardiloso, mantendo-se sempre renovado.

De acordo com Bakhtin (2003), a obra surge como resposta a outras obras, além de ser atravessada por outros discursos. Assim, ela pode assumir diferentes formas de responder aos outros discursos, tornando-se um elo na cadeia do discurso, separando-se de outras obras pelas alternâncias dos sujeitos.

Maingueneau (2006) parte dessa perspectiva e afirma que o discurso bem menos, é uma organização de restrições que regulam uma atividade específica. A enunciação não é uma cena ilusória onde seriam ditos conteúdos elaborados em outro lugar, mas um dispositivo constitutivo da construção do sentido e dos sujeitos que aí se reconhecem.

Segundo Samuel (2002) a literatura é uma forma de apreensão do real, é ideológica, pois sua mimese passa por um código ideológico. Os dois funcionamentos - linguagem e ideologia - caracterizam a escrita do texto de arte literária. “Porque se a linguagem é aquilo que nos capacita dizer o que dizemos seu dizer não se dá sobre o vazio semântico, o que ele diz é ideológico, e sua capacidade de dizer manifesta a linguagem.”

Partindo dessa perspectiva de obra literária e discurso que surgem em uma determinada organização e que interpelam os sujeitos, arraigados por uma apreensão do real, procuramos analisar a construção do *ethos* discursivo em *O sertanejo e Cordéis e outros poemas*. Essas obras tratam do sertanejo no sertão do Ceará.

O sertanejo surge como uma resposta à necessidade de se ter uma imagem do sertão/sertanejo do Ceará. Em um contexto cuja economia girava em torno da pecuária, a figura do vaqueiro despontava como elemento fundamental na composição desse quadro: Arnaldo é um sertanejo criado, discursivamente por uma forte religiosidade, resignação e resistência. Ou seja, a enunciação que o gesta

mostra-o corajoso e destemido, mas que se vale da religiosidade como forma de explicar sua coragem e valentia.

Desse modo ele incorpora o vaqueiro que luta contra tudo sem medo, fora da realidade homem/natureza, mas quando exposto as relações afetivas ou econômicas mostra-se resignado. Aceita as imposições de capitão-mor e de D. Flor não por medo, mas pela condição econômica que ocupa nessa relação de poder.

Esse discurso de um sertão e sertanejo amigáveis é fruto de uma construção ideológica de que as relações de poder precisam ser mantidas para que se tenha a ordem. Assim, Arnaldo luta contra as “feras”, mas curva-se às relações econômico-afetivas. O projeto discursivo de uma subserviência encontra eco na religiosidade.

A segunda trata da condição do sertanejo em um sertão seco, tendo a religiosidade como refúgio e referência que baliza o andar e o ser sertanejo. Esse discurso nasce em resposta ao discurso erudito, pois o enunciador enuncia a partir do discurso popular, negando a importância dos saberes escolares, afirmando ter aprendido tudo com a natureza. Assim, o enunciador faz desfilar dezessete situações “vivas”, no sertão do Ceará/nordeste, atravessadas por outros discursos, ora como negação, ora como afirmação.

Verificamos, em nossa análise, que tanto o enunciador erudito quanto o popular enunciam a partir de suas relações com o sertão, abrindo espaço para que a imagem do sertanejo surja como alguém que luta valendo-se da força física e da voz. Ou seja, para manter-se como corpo que circula em cenografias tão inóspitas, sem assistência do poder público, esperando na religiosidade, não só a salvação após a morte, mas a morte repentina, pois sua rotina é marcada pelo constante desafio à morte.

Temos consciência das limitações de nossa análise, deixando a outras pesquisas algumas lacunas que não nos foi possível responder, utilizando a linha teórica da AD e o nosso objetivo de pesquisa: analisar a construção do *ethos* discursivo do sertanejo do sertão. Assim, outras pesquisas que tenham como objeto de análise essas obras podem direcionar-se a questão das representações que se dão através do discurso, da constituição de identidades etc.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Esboço de Iracema: o índio e a cultura brasileira. In: CARVALHO, Gilmar de. **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

ALENCAR, José. **O sertanejo**. Fortaleza: Diário do Nordeste, 2001.

AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.

AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática e sociologia de campo. In AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.

ARRUDA, Inácio (Org.). Poeta universal. In. ARRUDA, Inácio (Org.). **Patativa do Assaré: Poeta universal**. Fortaleza: gráfica Pouchaim Ramos, 2009.

ASSARÉ, Patativa. **Cordéis e outros poemas**. Org. Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4ª Ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão: um lugar incomum: o sertão do Ceará na Literatura do século XIX**. Rio de Janeiro: Relume Domará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

BARROSO, Oswald. Patativa: o voo de um poeta. In. ARRUDA, Inácio (Org.). **Patativa do Assaré: Poeta universal**. Fortaleza: gráfica Pouchaim Ramos, 2009.

BOSI, Alfredo, **História concisa da literatura brasileira**. 44 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. 11 ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré**. 3ª ed. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2001.

_____. Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2003.

_____. Folhetos de Patativa do Assaré. In. ARRUDA, Inácio (Org.). **Patativa do Assaré: Poeta universal**. Fortaleza: gráfica Pouchaim Ramos, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Arte de fazer**. 16. Ed. Tradução de Epharaim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenadora da tradução: Fabiana Komesu. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol. 4. 5 ed. São Paulo: Global, 1999.

CURRAN, Marx. **Historia do Brasil em cordel**. São Paulo: Edusp, 2001.

DEBBS, Sylvie. **Patativa do Assaré: uma voz do nordeste**. Tradução de Ana Maria Skinner. Disponível em: [www.palavrarte.com/artigos/artigod sylviedebbs.htm](http://www.palavrarte.com/artigos/artigod%20sylviedebbs.htm). Acesso em 01/11/2009.

GONÇALVES, João Batista costa. **Poder e afeto nas narrativas bíblicas: uma análise da construção do ethos discursivo nas parábolas contadas por Jesus**. Tese de doutorado. Fortaleza: UFC, 2006.

GONÇALVES, Magaly Trindade e BELLODI, Zina C. **Teoria da Literatura "revisada"**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

GUERREIRO, Manuel Veiga. **Literatura popular: em torno de um conceito**. Disponível em <http://www.attambur.com/Recolhas/literaturapopular.htm>. Acesso em 06/05/2010.

GUIMARÃES, Deodora. Sol oblíquo. In: CARVALHO, Gilmar de. **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2003.

KUNZ, Martine. Cordel do mar e do sertão. In: CARVALHO, Gilmar de. **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. 2 ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas, São Paulo: Pontes, 1997.

_____. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral: São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Cenas da enunciação**. Orgs. Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Costa-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. A propósito do ethos. In MOTA, Ana Raquel, SALGADO, Luciana Orgs. **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

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

OLIVEIRA, Pércio Santos de. **Introdução à Sociologia**. São Paulo: Ática, 2002.

OLIVEIRA JR, Antonio Wellington de. De exillium ou porque o cearense migra. In: CARVALHO, Gilmar de. **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PORDEUS, Ismael de Andrade Jr. Cearensidade. In: CARVALHO, Gilmar de. **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2003.

REINALDO, Gabriela Frota. Escritura de luz vazada. In: CARVALHO, Gilmar de. **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2003.

RAMALHO, Viviane, RESENDE, Viviane de Melo. **Análise do discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

ROLAND, Ana Maria. A terra de exílio e o sertão redimido: notas sobre as crônicas de José de Alencar. In: CARVALHO, Gilmar de. **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2003.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria da literatura**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armoral**. 2 ed. Revisada. Campinas, SP: editora da Unicamp, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 8 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1982.

SILVA, Tomaz Tadeu (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TOMAZI, Nelson Dacio. **Sociologia para o ensino médio**. São Paulo: Atual Editora, 2007.

WELLEK René e WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.