

MARCELO HENRIQUE DA SILVA

**UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DO FENÔMENO LITERÁRIO:
OS EMBREANTES PARATÓPICOS EM “MORTE E VIDA
SEVERINA - AUTO DE NATAL PERNAMBUCANO”**

Dissertação apresentada à banca
examinadora da Universidade de Franca
como exigência parcial para a obtenção
do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Marília Giselda
Rodrigues

**FRANCA
2017**

Catálogo na fonte – Biblioteca Central da Universidade de Franca

S581u Silva, Marcelo Henrique da
Uma abordagem discursiva do fenômeno literário: os embreantes paratópicos em “Morte e vida severina - Auto de Natal pernambucano” / Marcelo Henrique da Silva ; orientador: Marília Giselda Rodrigues. – 2017
93 f.: 30 cm.

Dissertação de Mestrado – Universidade de Franca
Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestre em Linguística

1. Linguística – Discurso. 2. Análise do discurso literário. 3. Embreantes paratópicos. 4. Melo Neto, João Cabral de. I. Universidade de Franca. II. Título.

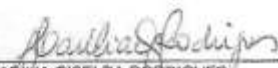
CDU – 801:82-5

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado APRESENTADA POR MARCELO HENRIQUE DA SILVA, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE NO PROGRAMA DE Mestrado EM LINGÜÍSTICA.

Aos catorze dias do mês de março de dois mil e dezessete, reuniu-se, no(a) Bloco Bordô - Sala 356, a Comissão Julgadora designada pela Comissão da Unifran - Pós-Graduação, constituída pelos professores doutores: Profa. Dra. Marília Giselda Rodrigues (Orientadora), Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas (Titular), Profa. Dra. Eliane Soares de Lima (Titular), para examinar o candidato Marcelo Henrique da Silva na prova de defesa de sua dissertação intitulada: "UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DO FENÔMENO LITERÁRIO - OS EMBREANTES PARATÓPICOS EM MORTE E VIDA SEVERINA - AUTO DE NATAL PERNAMBUCO". A Presidente da Comissão Profa. Dra. Marília Giselda Rodrigues, iniciou os trabalhos às 15h30, solicitando ao candidato que apresentasse, resumidamente, os principais pontos do seu trabalho. Concluída a exposição, os examinadores arguíram alternadamente o candidato sobre diversos aspectos da pesquisa e da dissertação. Após a arguição, que terminou às 17h30, a Comissão reuniu-se para avaliar o desempenho do candidato, tendo chegado ao seguinte resultado: Profa. Dra. Marília Giselda Rodrigues (aprovada), Profa. Dra. Eliane Soares de Lima (aprovada), Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas (aprovado). Em vista deste resultado, o candidato Marcelo Henrique da Silva foi considerado aprovado, fazendo jus ao título de Mestre pelo programa de Mestrado em Linguística. Sendo verdade, eu, Adriana Pernambuco Montesanti, Secretária de Pós-Graduação Stricto Sensu, confirmo e lavro a presente ata, que assino juntamente com os Membros da Banca Examinadora.

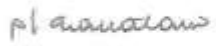
Franca, 14 de março de 2017.

Novo título (sugerido pela banca):


PROFA. DRA. MARÍLIA GISELDA RODRIGUES


PROF. DR. ROBERTO LEISER BARONAS


PROFA. DRA. ELIANE SOARES DE LIMA


Adriana Pernambuco Montesanti
Secretária de Pós-Graduação Stricto Sensu


Elisabete Ferro de Sousa Lourenço
Pró-Reitora de Extensão
Universidade de Franca

DEDICO este trabalho a todos que acreditaram em mim, mesmo quando nem eu mesmo acreditava mais. Em especial à minha mãe, Marília, aos meus amigos-familiares da turma do Mestrado em Linguística 2015, à minha fortaleza, D.H.F., e aos meus pais, que amo muito.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por ser minha melhor amiga, minha confidente, minha inspiração e razão de seguir em frente;

Ao meu pai, pelo exemplo de trabalho duro e perseverança;

Ao meu amigo-companheiro, Diego, pela paciência, pela compreensão, apoio constante e auxílios;

À minha orientadora, Profa. Dra. Marília Rodrigues, por jamais duvidar da minha capacidade, por todo apoio, carinho e amizade. E acima de tudo, por me auxiliar com tanta paciência e dedicação pelos caminhos a percorrer;

Aos meus amigos-familiares da turma de Mestrado em Linguística 2015, em especial ao meu amigo-irmão Isaac D'Leon, mestre inspirador, que tantas vezes me fez sorrir e perseverar;

À Profa. Dra. Vera Lucia Rodella Abriata, pelas observações no exame de qualificação; à Dra. Eliane Soares de Lima, que participou da qualificação com imensa contribuição para o encaminhamento da dissertação, com meu agradecimento por aceitar participar da defesa pública; ao Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas, pela arguição atenciosa por ocasião do VII Selinfran e por aceitar compor a banca examinadora da defesa pública desta dissertação;

Especialmente a Deus, Senhor absoluto de tudo, que me concedeu a honra de poder concluir mais esta etapa da minha vida, mais experiente, mais amadurecido, mais consciente. Agradeço a Deus por me dar forças para suportar tantos não, por me fortalecer nos momentos de renúncias e sacrifícios, por secar minhas lágrimas e curar as feridas e por sempre me dar forças para levantar e seguir adiante.

Ainda bem que sempre existe outro dia. E outros sonhos. E outros risos. E outras pessoas. E outras coisas...

Clarice Lispector

RESUMO

SILVA, Marcelo Henrique da. **Uma abordagem discursiva do fenômeno literário: os embreantes paratópicos em “Morte e vida severina - Auto de Natal pernambucano”**. 2017. 93 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca.

O poema “Morte e vida severina - Auto de Natal pernambucano”, um dos textos mais conhecidos de João Cabral de Melo Neto, é objeto de estudos das mais variadas vertentes, da Teoria Literária aos Estudos Culturais. Não são numerosos, entretanto, os estudos dessa obra a partir do arcabouço teórico metodológico da Análise do Discurso de linha francesa (AD). Esta dissertação toma o poema como *corpus* de análise, investigando os modos como se instauram na obra três categorias reunidas sob a denominação de *embreantes paratópicos* (MAINGUENEAU, 2009), a saber: a *cenografia*, o *ethos* e a *interlíngua*. A análise da cenografia construída no e pelo discurso permite ver o modo como tal gestão faz do texto o lugar de uma representação de sua própria enunciação. O investimento em um código de linguagem, ao operar sobre a diversidade de zonas e registros de língua, transformando assim a própria língua em interlíngua, permite produzir um efeito que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentidos que ele manifesta. Por meio do *ethos*, o discurso é dotado de uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo de enunciador socialmente avaliado. Investiga-se, então, os modos como tais embreantes constituem a especificidade desse discurso, estabelecendo para ele um lugar no campo literário, legitimando sua enunciação e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, como tais dimensões do discurso são legitimadas pelo próprio desenvolvimento da obra. A análise aqui empreendida permite concluir que a voz que emerge do poema é uma voz de denúncia, mais que de esperança, a despeito da categorização de auto natalino que o subtítulo do texto evoca.

Palavras-chave: análise do discurso literário; embreantes paratópicos; João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT

SILVA, Marcelo Henrique da. **Uma abordagem discursiva do fenômeno literário: os embreantes paratópicos em “Morte e vida severina - Auto de Natal pernambucano”**. 2017. 93 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca.

The poem "Morte e vida severina - Auto de Natal pernambucano", one of the best known texts of João Cabral de Melo Neto, is the object of studies of the most varied aspects, from Literary Theory to Cultural Studies. However, studies of this work from the theoretical framework of the Discourse Analysis of French Line (AD) are not numerous. This dissertation takes the poem as a corpus of analysis, investigating the ways in which three categories of the paratopic shifters (MAINGUENEAU, 2009) are established in the work, namely: scenography, ethos and interlanguage. The analysis of the scenography, constructed in and by the discourse, allows to see the way in which this management makes the text the place of a representation of its own enunciation. The investment in a language code, when operating on the diversity of zones and registers of language, thus transforming the language itself into interlanguage, allows to produce an effect that results from the conformity between the exercise of the language that the text implies and the universe of meanings which he manifests. Through ethos, discourse is endowed with a voice that activates the stereotypical imagery of a socially valued body of enunciator. It is then investigated the ways in which such shifters constitute the specificity of this discourse, establishing for it a place in the literary field, legitimating its enunciation and, at the same time, paradoxically, how such dimensions of discourse are legitimized by the very development of the work. The analysis made here allows us to conclude that the voice that emerges from the poem is a voice of denunciation, rather than of hope, despite the categorization of Christmas *auto* that the subtitle of the text evokes.

Keywords: literary discourse analysis; paratopic shifters; João Cabral de Melo Neto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O DISCURSO LITERÁRIO: PERCURSOS	14
1.1 A LITERATURA COMO DISCURSO CONSTITUINTE.....	26
1.1.1 Cena de enunciação e cenografia	29
1.1.2 Ethos discursivo	33
1.1.3 Posicionamento na interlíngua	35
2 JOÃO CABRAL DE MELO NETO E A CRÍTICA	40
2.1. UMA ANÁLISE À LUZ DA TEORIA LITERÁRIA.....	47
3 ANÁLISE DISCURSIVA DO POEMA	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

O poema “Morte e vida severina - Auto de Natal pernambucano”, um dos textos mais conhecidos de João Cabral de Melo Neto, é objeto de estudos das mais variadas vertentes, da Teoria Literária aos Estudos Culturais. Não são numerosos, entretanto, os estudos dessa obra a partir do arcabouço teórico e metodológico da Análise de Discurso de linha francesa (doravante AD). O objetivo desta pesquisa é analisar o poema a partir de pressupostos advindos da AD, mais especificamente assumindo o fenômeno literário como um fato de discurso, a partir da abordagem proposta por Maingueneau (2012), para que assim, se distancie de abordagens que desconsiderem a obra como oriunda de um acontecimento discursivo.

Os estudos da Literatura, de modo geral, na França e também no Brasil, têm recorrido com pouca frequência ao quadro teórico de base discursiva proposto pelo linguista francês, o que pode ser entendido, de um lado, por certa tradição hegemônica de tais estudos na França e que se difunde de modo geral em todo o Ocidente, que se apoia na Teoria Literária e na crítica (Cf. Maingueneau, 2010). O autor comenta essa resistência que, segundo ele, se situaria no contexto de uma herança romântica, em que os textos seriam expressão de escolhas de uma subjetividade de onde emana todo sentido, e também propõe um questionamento acerca de quais pressupostos e métodos da AD alteram nossa apreensão da literatura. Por outro lado, interroga-se acerca de como a emergência de uma análise do discurso literário pode repercutir sobre a própria teoria da AD de forma mais ampla.

Em linhas gerais, sua proposta se diferencia de outras no interior do campo dos estudos da literatura na medida em que o texto é entendido como forma de gerir o contexto de sua aparição, sem a usual dicotomia entre ambos. Afasta-se tanto de abordagens de cunho histórico-materialista, que consideram o texto literário como reflexo de uma época histórica ou como reflexo de posições sociais (luta de classes), quanto de outras que consideram o texto literário como produto de uma visão de mundo, efeito, portanto, da manifestação de uma subjetividade, cujo ponto de vista criador, acarretaria na obra e justificaria a obra.

Para a análise, Maingueneau (2012) propõe mobilizar os chamados *embreantes paratópicos*, a saber: a *cenografia*, o *ethos* e a *interlíngua* para a análise do discurso literário. Investigamos, então, as maneiras como tais embreantes constituem e dão especificidade ao discurso literário, legitimando assim o poema e, ao mesmo tempo, de maneira paradoxal, como essas dimensões são legitimadas pelo próprio desenvolvimento da obra.

Para discursos como o literário, o religioso, o filosófico, dentre outros, Maingueneau (2008) propõe a categoria de discursos constituintes, cujas propriedades comuns permitiriam construir um programa de estudos. Os discursos constituintes são aqueles que reconhecem apenas sua própria autoridade fundadora, alimentam o *archeion* de uma sociedade ao fundarem um campo discursivo e uma comunidade discursiva. Através de uma cena de enunciação que os autoriza e valida, tais discursos se propõem como discursos de Origem. Em um mesmo movimento, todo discurso constituinte pressupõe uma instituição, que ele próprio estrutura, cria e alimenta.

O discurso literário, ao ser tomado como discurso constituinte, exige do analista que não o reduza a unidades linguísticas e nem aos aspectos sociais, históricos ou psicológicos da obra, mas que considere os aspectos sociais e históricos como indissociáveis dos aspectos de linguagem, sem a comum e recorrente separação entre texto e contexto.

A noção de discurso constituinte supõe “[...] certa função (dispor da mais forte autoridade), certo recorte de situações de comunicação de uma sociedade (há lugares, gêneros ligados a tais discursos constituintes) e certo número de invariantes enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008, p. 43), Sendo assim, tais propriedades referem-se às categorias operacionalizadas na análise desse discurso: a cena de enunciação, que contempla o tipo de discurso, o gênero de discurso e a cenografia, diretamente ligada à dêixis discursiva (enunciador, coenunciador, topografia e cronografia); o *ethos* discursivo e o posicionamento na interlíngua.

A partir do postulado da AD de que a materialidade discursiva é constituída da relação entre língua e suas condições de produção, Maingueneau (2009) afirma que a língua e questões referentes a ela, no discurso literário, devem se deslocar da língua para a interlíngua. Este movimento significa que no processo de constituição de sua obra, o escritor não enfrenta “a” língua, mas uma interação de línguas e usos próprios do processo criador, a interlíngua. Esse movimento na interlíngua engloba não

apenas as relações de uma língua com outras línguas, mas todas as possibilidades dessa mesma língua.

Gerindo, pois, seu posicionamento na interlíngua é que o autor cria um código linguageiro próprio de sua obra. Deste modo, não se coloca de um lado o processo de criação e, de outro, a obra, porque: “O autor não situa sua obra numa *língua* ou num *gênero*. Não há, de um lado, conteúdos e, de outro, uma língua já dada que permitirá transmiti-los; em vez disso, a maneira como a obra gere a ‘interlíngua’ é uma dimensão constitutiva da obra” (MAINGUENEAU, 2012, p. 180).

O discurso literário, sendo discurso constituinte, autoriza a si mesmo na interlíngua, ou seja, autogerindo-se e organizando-se. No entanto, isso apenas é possível devido a este movimento paradoxal, que define todo discurso constituinte: sua condição paratópica. A literatura se constitui em um espaço de desenvolvimento do não espaço, cuja noção de movimento, parte da constatação de que é impossível a um escritor produzir a partir de um “solo institucional neutro e estável” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28) e que “o escritor nutre seu trabalho com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27).

Muitos escritores buscam incessantemente operar fora de qualquer pertencimento, quando, na verdade, esta é uma das características da literatura, cujo movimento constante, tem a pretensão de jogar com a tensão entre a criação solitária e o pertencimento a grupos. Deste modo, caracteriza-se o pertencimento paradoxalmente, que, por conseguinte, caracteriza a inscrição do escritor no campo discursivo.

A partir do momento em que o autor de uma obra não se situa, nem dentro, nem fora de uma determinada sociedade, tem-se instaurado o conflito, cuja localidade é paradoxal, sendo “não é ausência de qualquer lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar”. É este movimento que, de acordo com Maingueneau (2008), legitima os discursos constituintes, uma vez que ao impossibilitar sua submissão a forças determinadas social ou historicamente, não coloca sua autoridade em xeque. A criação literária, deste modo, tem na Musa sua inspiração. Esta, contudo, é uma criação do próprio discurso literário, logo, um dos aspectos da “constituência”, e de seu movimento, enquanto processo e produto, característico da paratopia..

Para Fossey (2012, p. 221), o conceito de paratopia permite entender a dêixis espaço-temporal, que emerge da obra literária e “que pode remeter a um tempo e

a um mundo reais, mas que, simultânea e inevitavelmente, está estreitamente conectado tanto à cenografia instituída pela enunciação quanto ao percurso do autor na cena literária”. A literatura vive, portanto, em um lugar de fronteiras, que escapa de toda tópica. Em um mesmo movimento, a literatura alimenta-se da vida mundana e dela se distancia, contestando suas regras, as mesmas que lhe fornecem o material que sustenta sua criação.

Trata-se de um enlaçamento paradoxal, pois a literatura ao mesmo tempo em que fala do mundo, não fala de um mundo natural, mas de um mundo transformado por meio desse motor paratópico, que afasta da vida ordinária o mundo literário (os personagens, os lugares retratados, os autores etc.). É através da paratopia que a literatura representa, pois, a vida social (FOSSEY, 2012).

Tendo apresentado aqui, ainda que brevemente, o ponto de vista de que partimos para a análise da obra, apresentamos as questões de pesquisa que organizam nossa análise. A partir de um problema mais geral – de que maneira a obra em questão se inscreve no campo da literatura? – buscamos responder às seguintes questões específicas:

1. de que modo, mobilizando os recursos da língua, o texto expressa um posicionamento na interlíngua?
2. que cenografias são mobilizadas/construídas no e pelo poema?
3. quais os traços que caracterizam o *ethos* discursivo legítimo para tal enunciação?

E, enfim,

4. como esses recursos enunciativo-discursivos caracterizam o texto e quais os efeitos de sentido que estabelecem?

Esta dissertação de defesa está organizado em três capítulos. No primeiro, buscamos identificar com mais precisão como se constitui a abordagem proposta por Maingueneau (2012). Esse capítulo traz também uma reflexão mais aprofundada da que fizemos até aqui sobre a categoria de discursos constituintes e sobre a noção de paratopia criadora, que é característica desses discursos, e se encerra com a apresentação dos elementos que, de acordo com Maingueneau (2012), permitem verificar a especificidade do discurso literário, os embreantes paratópicos: cenografia, *ethos* e interlíngua.

No segundo capítulo, recupero a fortuna crítica de João Cabral de Melo Neto, não para toma-la como fundamentação de nossa abordagem, mas para ilustrar o tratamento habitual que é dado a sua obra.

No capítulo de análise, que corresponde ao terceiro capítulo desta dissertação de defesa, procuramos mobilizar o conceito de embreantes paratópicos e verificar de que modo cenografia, *ethos* e posicionamento na interlíngua ao mesmo tempo constituem o poema e são constituídos pelo movimento de sua enunciação, estabelecendo para o poema e seu autor um lugar no campo literário, uma paratopia.

Por meio desta pesquisa, espero verificar como os elementos selecionados na interlíngua configuram um posicionamento no campo discursivo e literário, resultando, por sua vez em um código linguageiro que identifique e atribua um lugar para esta obra nos campos em questão. Do mesmo modo, espero também, constatar quais as cenografias que foram mobilizadas, sejam elas próprios do gênero discursivo poema ou não, no processo de legitimação deste discurso dentro da cena englobante a qual pertence. Ainda, através do fio discursivo, busco compreender a imagem do fiador do discurso, o que diz e o tom que depreende do seu modo de dizer, bem como os efeitos de sentidos construídos através da mobilização dos diferentes embreantes paratópicos e recursos da língua.

CAPÍTULO 1 – OS ESTUDOS DO DISCURSO LITERÁRIO: PERCURSOS

Para apresentar sua proposta de Análise do Discurso Literário, Maingueneau (2012) retoma algumas das principais correntes de estudos de literatura, sobretudo as que se ocupam do fenômeno no contexto francês dos séculos XIX e XX. Retomo, com o autor, a revisão que ele propõe e cujo objetivo, parece-me, seja o de estabelecer pontos de contato e de afastamento com algumas das principais teorias que comenta. Formas de investigação que eram antes marginais, hoje ocupam lugar importante nos estudos da literatura, como é o caso das teorias da enunciação, das múltiplas correntes pragmáticas, da retórica, dos estudos bakhtinianos e também da AD (Cf. MAINGUENEAU, 2012, p. 7). Muitas das questões que hoje são discutidas na AD foram investigadas no passado pela Filologia:

Na cultura ocidental, [...] essencialmente com os gramáticos alexandrinos, se começa a refletir sobre a relação entre um texto literário e o contexto histórico no qual surgiu. [...] A filologia tinha por objetivo restituí-los [os textos] à consciência dos contemporâneos por meio da análise de manuscritos e da investigação histórica (MAINGUENEAU, 2012, p. 13).

No século XIX, condições sociais e intelectuais permitiram à Filologia o estabelecimento de um campo do saber, viabilizando assim, uma metodologia crítica do texto. O filólogo, ao considerar o texto como um documento que atestasse sobre o espírito e os costumes de dada sociedade, lhe conferia estatuto de “expressão” da época. O texto constituía “[...] o ponto de partida [...] um conjunto de vestígios materiais aos quais falta com frequência uma data, um local de surgimento, a condição de membro de um gênero” (MAINGUENEAU, 2012, p. 14). O trabalho com o texto consistia em estudar os variados detalhes nele que permitissem relacioná-lo diretamente com o seu contexto. Aliando, por exemplo, o estudo do texto bíblico com os achados dos sítios arqueológicos hebraicos, tornava-se possível reconstruir a civilização micênica. Assim, o objetivo central da Filologia era reconstruir civilizações consideradas perdidas, por meio dos registros escritos encontrados sobre ela.

No entanto, mais à frente, a Filologia debateu-se em torno de sua própria definição, oscilando entre uma definição estrita e uma definição ampla, na tentativa de firmar-se como ciência da cultura. Conforme Maingueneau (2012), a Filologia estrita se

dedicou a um trabalho de decifração de escrituras antigas, visando a datação, a imputação de autenticidade, dentre outros objetivos, com métodos muito bem definidos. Já a Filologia em sua definição mais ampla era tida como uma disciplina mais idealista, de contornos menos definidos e métodos mais fluidos, relacionada à uma ciência da cultura e com métodos que de certa maneira poderiam vinculá-la à etnografia (Cf. MAINGUENEAU, 2012, p. 15). No entanto, a Filologia se dedicava aos textos antigos, anteriores à Idade Média, às civilizações perdidas e à literatura, enquanto os textos recentes e tidos “sem valor estético” eram abordados pelas Ciências Sociais.

O enfraquecimento da Filologia como disciplina corresponde à expansão dos estudos linguísticos que, a princípio, se dedicavam à linguagem de modo geral. Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Linguística, para se constituir como ciência, deteve-se no estudo das línguas em detrimento dos estudos dos demais fenômenos da cultura, incluída aí a literatura. Caberia à História Literária, disciplina nascida no final do século XIX, ocupar uma boa parte da lacuna deixada pelo enfraquecimento da Filologia como disciplina de estudos literários. Enquanto a Filologia investigava o espírito da sociedade a qual as obras, desse ponto de vista, remetem, coube à História Literária os estudos de textos contemporâneos, com “cuidadosa escavação nas fontes documentais” por meio da qual “classifica, estabelece fatos que inscreve em cadeias causais; ao assumir cunho biográfico, ela o faz a fim de levar à compreensão da época por meio do escritor e do escritor por meio de sua época” (MAINGUENEAU, 2012, p. 18). Desse modo, sobretudo na França, tornou-se possível verificar uma distinção clara entre a Filologia e a História Literária, ambas apartadas dos estudos linguísticos.

Na Alemanha, a História Literária estabeleceu relações com a Hermenêutica. A chamada Estilística Orgânica, de Leo Spitzer, em oposição à História Literária, buscava apreender a obra “como uma totalidade orgânica em que todos os aspectos exprimem ‘o espírito do autor’, princípio espiritual que lhes confere unidade e necessidade” (MAINGUENEAU, 2012, p. 19). Encontrando tal espírito, seria possível explicar e compreender as várias faces do texto, como sua organização ou os personagens, por exemplo. Além disso, ao chegar ao espírito do autor, presente na obra, seria possível, por conseguinte, acessar o espírito da sociedade, o contexto da época em que a obra surge.

O método de Spitzer consistia em “partir dos detalhes linguísticos do mais ínfimo organismo artístico para buscar o espírito e a natureza de um grande

escritor (e, se possível, de sua época)” (SPITZER *apud* MAINGUENEAU, 2012, p. 19). Desse modo, tanto obra quanto sociedade se relacionam, sem que a consciência do escritor seja perdida ou comprometida. Dentro desta perspectiva, a obra pode ser entendida como

um universo fechado, incomensurável em relação ao outro, no qual se processa uma dupla reconciliação: entre a consciência do autor e o mundo, mas também entre a extrema subjetividade do autor e sua época, seu povo, sua civilização (MAINGUENEAU, 2012, p. 19).

Embora a visão spitzeriana não conceba a obra de modo fragmentado, também não leva em consideração aspectos sociais e históricos da comunicação literária, pois privilegia

[...] a obra de arte como uma totalidade fechada, autotélica, que concorre com a natureza [...] esse empreendimento deixa de lado o fato de a literatura não ser somente um meio que a consciência tomaria emprestado para se exprimir, porém igualmente uma instituição que define regimes enunciativos e papéis específicos no âmbito de uma sociedade (MAINGUENEAU, 2012, p. 20).

Se, na Alemanha, a estilística orgânica de Spitzer teve forte influência no estudo e concepção da obra literária, na França destacaram-se as ideias de Proust. A sua concepção, em oposição à visão de historiadores da literatura, cuja influência era acentuada no meio universitário, pautava-se exclusivamente na consciência do criador, independentemente de toda dimensão filológica: “[...] a ideologia espontânea dos criadores e amadores os leva, com efeito, a ver no processo criador um confronto solitário entre a consciência e a língua, a consciência e o mundo, bem como minimizar a inscrição histórica da obra” (MAINGUENEAU, 2012, p. 20). Tanto em Spitzer quanto em Proust, vemos uma tentativa de descrever o contexto de criação, a personalidade e visão de mundo do escritor, sua inserção social, sem, entretanto, refletir sobre o texto propriamente.

Outra abordagem, a *marxista*, também teceu reflexões e considerações sobre a abordagem da obra literária. No entanto, sua proposta era de que as obras deveriam ser lidas como um “reflexo” ideológico de uma instância exterior a elas e que as determina: a luta de classes (Cf. MAINGUENEAU, 2012). Na França, tal abordagem, em que a obra era percebida a partir dos reflexos que deixava entrever das questões sociais, tem destaque nos trabalhos de Lucien Goldmann, que reconhece que o marxismo oferece “mediante a integração do pensamento dos indivíduos ao conjunto da

vida social e principalmente mediante a análise da função histórica das classes sociais, o fundamento positivo e científico ao conceito de visão de mundo” (GOLDMANN *apud* MAINGUENEAU, 2012, p. 21). Para Goldmann, a princípio, apenas as grandes obras literárias apresentariam coerência máxima, e uma estrutura única regeria as obras literárias e a sociedade. Posteriormente, a abordagem marxista precisou explorar outro caminho que não fosse a abordagem das obras literárias apenas por sua estruturação e como reflexo da sociedade a que pertence. Desse modo, na França, a Análise do Discurso, que surgia na época, viu-se influenciada tanto pela abordagem marxista quanto pela Psicanálise, abrindo espaço para as “inconsistências” da obra, como “lugar em que se manifestam contradições” (MAINGUENEAU, 2012, p. 23). Mas desde o começo, a AD se viu dividida entre os que eram mais ligados à concepção estruturalista e os que privilegiaram a concepção de heterogeneidade e descentramento do sujeito pelo viés psicanalítico.

Além disso, surge também a Nova Crítica, em reação à História Literária, e reunindo influências de diferentes abordagens da literatura. A História Literária era uma corrente tão forte na França que a possibilidade de reação a ela permitiu alianças em torno de um projeto comum, que privilegiasse uma abordagem “interna” das obras, recusando propostas fragmentárias. A relação entre essas variadas abordagens, entretanto, era complexa, conforme Maingueneau (2012), uma vez que

O recurso a uma causalidade em termos de inconsciente era comum às abordagens marxistas e psicanalíticas; a reivindicação de uma análise “imaneente” opunha o estruturalismo às outras correntes; o estruturalismo e o marxismo se opunham às críticas temáticas, existencialistas e psicanalíticas centradas na consciência do criador; a própria corrente marxista era sobremodo dividida, como o mostram a sociocrítica goldmanniana ou os trabalhos dos althusserianos (MAINGUENEAU, 2012, p. 26).

Dentre as abordagens que constituíram a Nova Crítica, a Crítica Temática foi a de maior representatividade e propunha que

o tema [...] não é coloração de toda experiência humana, no nível em que ele põe em jogo as relações fundamentais da existência, ou seja, o modo particular de cada homem viver sua relação com o mundo, com os outros e com Deus. O tema é a escolha de ser que ocupa o centro de toda “visão de mundo”: sua afirmação e seu desenvolvimento constituem ao mesmo tempo o suporte e a base de toda obra literária, ou, se se preferir, sua arquitetura (DOUBROVSKI *apud* MAINGUENEAU, 2012, p. 26).

Vê-se, portanto, uma tentativa de justificar o texto enquanto reflexo de uma consciência criadora, o que, para Maingueneau (2012), representou um investimento que além de se apoiar em uma concepção de certa forma já ultrapassada de subjetividade, ainda tinha o inconveniente de se restringir, de fato, a um conjunto limitado de escritores e obras dos séculos XIX e XX, as quais partilhavam os mesmos pressupostos:

Mal se consegue imaginar qual seria sua produtividade para estudar a *Iliada*, um fabulário medieval ou o teatro de Lope de Vega. A preeminência atribuída à abordagem temática nada tem, com efeito, de incompatível com a consideração da diversidade das inscrições genéricas, históricas e geográficas da literatura (MAINGUENEAU, 2012, p. 27).

Por outro lado, o estruturalismo, ao recusar a sujeição do texto à consciência, centrava-se no postulado da imanência, ou seja, da obra por ela mesma. Embora houvesse pontos de divergência entre o estruturalismo e o romantismo, aquele encontrava sustentação neste, ao pautar-se na “[...] 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” (MAINGUENEAU, 2012, p. 29).

Além da Crítica Temática, uma outra corrente da Nova Crítica destacou-se também: a Formalista, que via “na forma, uma maneira que a linguagem tem de dividir e ordenar tanto as palavras como as coisas” (GENETTE *apud* MAINGUENEAU, 2012, p. 27). Foi a partir da abordagem estruturalista, de análise da obra por ela mesma – a obra analisada a partir de sua estruturação e composição – que se desenvolveu o formalismo russo, dos quais destaca-se Todorov, um dos pensadores que compõem o círculo de Bakhtin. Todorov foi responsável por introduzir o formalismo na França. Embora os formalistas afirmassem ter rompido com outras correntes da sua época, suas ideias convergiam com os pensamentos que há anos predominavam na Europa, como as reflexões advindas da filosofia idealista alemã e dos românticos. O próprio Todorov (*apud* MAINGUENEAU, 2012, p. 29) via no formalismo a confluência entre os ideais aristotélicos e da ideologia alemã, o que, por sua vez, permitiu a compatibilidade dos ideais temáticos e formalistas, especialmente nos anos 1960-1970. Maingueneau (2012) afirma que, de fato, os anos de 1960 representaram uma reviravolta no que tange ao direcionamento de pesquisadores,

professores e estudantes para novas correntes de estudos dos textos, contudo, do ponto de vista das ideias, nada havia mudado:

Não há dúvida de que a ruptura nos anos 1960 foi espetacular, se se consideram as práticas antes prevalecentes nas faculdades de Letras, em que, ao lado da história literária, do latim e do grego, o francês antigo e a gramática histórica ficam com a parte do leão. Em alguns anos, a reviravolta foi imensa [...]. A impressão de novidade veio em larga medida de que passou a tratar de problemáticas até então marginais, mas que – do ponto de vista da história das ideias – nada tinham de inovadoras (MAINGUENEAU, 2012, p. 30).

O autor ainda observa que, por volta de 1963, Barthes havia previsto que a universidade estava pronta para “aceitar as abordagens da Nova Crítica que postulam que a obra se explica por determinações exteriores” (MAINGUENEAU, 2012, p. 30). Esse postulado seria depois defendido também “pelas teorias da enunciação linguística, pelos conceitos da pragmática e da análise do discurso” (MAINGUENEAU, 2012, p. 31).

Quanto ao estruturalismo literário, por sua vez, objetivou “apoiar-se na linguística a fim de elaborar uma verdadeira ciência do texto literário” (MAINGUENEAU, 2012, p. 32). Mesmo que, ainda de acordo com o autor, os críticos desta vertente a tenham denunciado por seu “imperialismo linguístico” que consistia em manipular, “sobretudo, noções como ‘paradigma’, ‘sintagma’, ‘conotação’, ‘significante’, ‘actante’ etc” (MAINGUENEAU, 2012, p. 32).

Diferentes correntes dentro dos estudos linguísticos, com destaque para a gramática gerativa de Noam Chomsky (1957), os artigos de Benveniste sobre enunciação (1958) e a pragmática de Austin (1962) fizeram com que aparecesse progressivamente outra forma de abordar a comunicação verbal e não verbal, expressa nas seguintes ideias força:

[...] o discurso como atividade, a primazia da interação, a reflexividade da enunciação, a inscrição dos enunciados em gêneros do discurso, uma concepção instrucional do sentido, a inseparabilidade entre texto e contexto etc” (MAINGUENEAU, 2012, p. 34).

Essas novas abordagens afastavam-se do que era proposto pelo Estruturalismo literário, porque voltavam a ter por centro fenômenos propriamente gramaticais e questionavam uma interpretação redutora da oposição entre linguístico e extralinguístico (Cf. MAINGUENEAU, 2012, p. 34). O Estruturalismo tinha sido

responsável por permitir a reflexão sobre o modo de organização dos textos e sua natureza. Deste modo, ao se tomar o texto como resultante de um processo regrado, não se permitia mais que a obra fosse entendida a partir de sua relação com o mundo sem que, antes disso, se levasse em consideração sua textualidade. Logo, rompia-se definitivamente com “[...] o vínculo de dependência unilateral entre o sujeito criador e a obra” (MAINGUENEAU, 2012, p. 34).

Muitas abordagens e teorias desenvolveram-se em decorrência ou simultaneamente com o Estruturalismo e demais linhas ligadas à Nova Crítica, cujas preocupações se concentraram nas condições sócio históricas que permeavam a criação literária. Dentre essas inúmeras abordagens emergentes, destaca-se a figura de Bakhtin, em sua tentativa de renovar as reflexões sobre o texto literário:

Numa conjuntura em que a reflexão sobre a literatura estava cindida entre o formalismo da escola russa e o sociologismo do marxismo clássico ou da história literária, ele pretendia ultrapassar a oposição entre o que chamava de “formalismo estrito” dos “pseudossociólogos” prontos a projetar qualquer elemento estrutural da obra literária [...] diretamente na vida real (MAINGUENEAU, 2012, p. 35).

Além das reflexões bakhtinianas, podem ser destacadas contribuições de outras linhas de pesquisa e reflexão, como a Teoria da Recepção, cujo enfoque residia na estruturação de possibilidades de leituras, defendendo que “[...] o sentido da obra não é estável nem fechado em si mesmo [...] e que [a leitura] longe de ser simples decodificação de signos, implica a cooperação do leitor” (MAINGUENEAU, 2012, p. 36). Destacam-se o trabalho do historiador Roger Chartier, cujos estudos se caracterizam por integrar as obras literárias em dispositivos de comunicação que se organizam a partir da leitura, de modo que a obra não pode mais ser concebida como universo fechado ou como expressão da consciência de um autor, pois o leitor está já presente na obra desde sua constituição.

Ainda nos anos 1960, reflexões sobre intertextualidade e interdiscurso colocaram em xeque as concepções e análises da obra por ela mesma (imanência da obra) ou a obra como produto fechado de uma consciência criadora, “postulando a primazia do interdiscurso sobre o discurso, considerando-se as obras como produto de um trabalho no intertexto, desestabilizando-se as representações usuais da ‘interioridade’ das obras” (MAINGUENEAU, 2012, p. 36).

Outra corrente que se desenvolveu nessa época, a Sociocrítica, buscava também sair da ideia de imanência do texto e refletir sobre a sociabilidade da obra, mas

tomando cuidado de não tomar essa sociabilidade como reflexo e descartando a ideia de paralelismo entre sociedade e obra literária. Essa corrente em parte se aproximou da Análise do Discurso, pois, em ambos os casos, busca-se apreender “[...] os enunciados por meio da atividade social que os sustenta, remetendo as palavras a lugares, distribuindo o discurso numa multiplicidade de gêneros cujas condições de possibilidade, rituais e efeitos têm de ser analisados” (MAINGUENEAU, 2012, p. 37). Mas enquanto a Análise do Discurso se desenvolveu no interior das Ciências da Linguagem de modo independente dos estudos literários, a Sociocrítica teve origem no interior dos estudos específicos da literatura.

Refazendo o percurso de todas essas formas de abordagem do fenômeno literário, Maingueneau procura apresentar de modo comparativo a sua proposta de uma análise do discurso literário que não separa completamente o fato literário de outras práticas languageiras da sociedade:

Em vez de julgar evidente oposição entre o “profano” das ciências humanas e o “sagrado” da literatura, a análise do discurso explora as múltiplas dimensões da discursividade, buscando precisamente explicar a um só tempo a unidade irreduzível da obra e a diversidade das manifestações do discurso [...] não se trata de projetar um universo (as ciências humanas) noutro (a literatura) que lhe seria estranho, mas de explorar o universo do discurso (MAINGUENEAU, 2012, p. 38).

Na AD, o recurso à Linguística não é apenas em termos de uso de ferramentas, mas um campo mesmo de investigação. As relações entre pesquisa sobre língua e pesquisa sobre literatura é de recobrimento, posto que a literatura é uma das maneiras de a língua se manifestar. Dessa forma, os avanços nas abordagens linguísticas, como é o caso dos estudos da polifonia enunciativa, são incorporados nas pesquisas sobre literatura realizadas pela AD. A compreensão do fato literário passa por uma compreensão do discurso.

Dessa maneira, é importante recuperar aqui algumas premissas sobre essa unidade: (i) o discurso supõe uma organização transfrástica, mobilizando estruturas diversas das que compõem a frase; (ii) o discurso é uma forma de ação, do modo mesmo como proposto pela Pragmática, considerando a ideia de que toda enunciação constitui um ato ilocutório, que toda fala, apesar de parecer uma atividade banal, modifica os modelos tácitos que regem nossas relações com as palavras e com as coisas; (iii) o discurso é interativo e o intercâmbio oral constitui a materialidade mais “autêntica” do discurso, apesar de a AD em sua história ter privilegiado análises de

corpora escritos, devido às dificuldades de ordem metodológica para composição de arquivos; além disso, toda enunciação, mesmo que não evidencie a presença de um destinatário, é de fato tomada numa “interatividade” constitutiva, e, no caso do discurso literário, ele é lugar privilegiado de manifestação desse dialogismo; (iv) o discurso é orientado, ele tem sempre uma finalidade e uma destinação; (v) todo discurso é contextualizado; (vi) o discurso é sempre assumido por um sujeito, supõe uma responsabilidade pelos enunciados, ou seja, não há discurso sem sujeito; (vii) o discurso é regido por normas, estando sujeito, ao mesmo tempo, a normas sociais muito gerais e a normas específicas de funcionamento em cada condição sócio-histórica; (viii) o discurso é considerado no âmbito do interdiscurso, só assume sentido no interior de um universo de outros discursos através do qual deve abrir caminho; para interpretar mesmo o menor enunciado, é preciso relacioná-lo com outros enunciados (Cf. MAINGUENEAU, 2012, p. 42-43).

Dessa maneira, segundo o autor, tratar a literatura como discurso requer uma postura de renúncia à tomada da obra em si, em seu fechamento, e um movimento de “restituir as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde elas estão produzidas, avaliadas, administradas” (MAINGUENEAU, 2012, p. 43). É decorrente dessa visão a postulação de que o discurso literário, ao se constituir, torna possível sua constituição, em um enlaçamento paradoxal:

A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação” (MAINGUENEAU, 2012, p. 43).

Sendo assim, já não faz sentido separar texto e contexto, pois o “dispositivo enunciativo mostra-se assim a condição, o motor e o ambiente da enunciação [...] o texto é na verdade a própria gestão de seu contexto [...]” (MAINGUENEAU, 2012, p. 44), ou seja, é um discurso sobre o mundo, que ao se constituir, torna possível seu pertencimento e necessidade de pertença no mundo. Para Maingueneau, não existe a menor possibilidade de um processo linear em que primeiro um sujeito (autor) teria a necessidade de exprimir-se, depois, conceberia um sentido, escolheria um suporte e um gênero, vindo a seguir a redação, a busca de uma instância de difusão, a descoberta hipotética de um destinatário e por fim o eventual

reconhecimento da legitimidade literária. Mas, antes, “mesmo em seus mais solitários trabalhos, o escritor deve sem cessar situar-se diante das normas da instituição literária” (MAINGUENEAU, 2012, p. 45).

Ainda no que tange à produção literária, destaca-se a referência que o autor faz de determinadas atividades rotineiras que permeiam o processo de elaboração de uma obra literária, que ele denomina *ritos genéticos*.

Por ritos genéticos, Maingueneau (2012, p. 155) compreende as “atividades mais ou menos rotineiras através das quais se elabora um texto”. Embora destaque mais adiante em suas reflexões que, em se tratando de literatura e discursos constituintes, os ritos genéticos não lhes seja peculiar, porquanto, há gêneros em que estes ritos representem “normas”, como é o caso de jornais diários, por exemplo. Entretanto, afirma ainda que, um gênero do discurso apresenta tanto um modo de elaboração, quanto de difusão.

E é pensando neste modo de elaboração e de difusão que o permite pontuar que a criação literária não foge a estes domínios, incluindo em seu processo criativo as etapas de “elaboração (leituras, discussões...), de redação, de pré-difusão, de publicação” (MAINGUENEAU, 2012, p. 155), em que toda produção acaba sendo influenciada por estes domínios, pois “O tipo de elaboração impõe restrições ao tipo de redação, de pré-difusão ou de publicação; em contrapartida, o tipo de publicação pretendido orienta por antecipação toda atividade ulterior: não se pode imaginar a poesia galante numa ilha deserta” (Ibid, 2012, p. 155).

O autor ainda complementa sua explanação, afirmando que um autor, ao escrever, e com isso reivindicar um lugar para si dentro do campo literário, deve executar alguns destes ritos, podendo estes (ritos) variarem de acordo com o momento histórico. Exemplo disso, foi o processo criador que envolveu Proust e sua obra, *Em busca do tempo perdido*, em que o autor desta obra viu-se levado a “deixar a criação ditar seus horários, trancar-se num quarto meticulosamente escuro e à prova de som, apartado do mundo exterior, livre da divisão do dia e da noite” (Id, 2012, p. 156).

Esta influência do momento histórico exercida sobre os ritos genéticos, permite o entendimento da adaptação sofrida pela obra *Morte e vida severina*, inicialmente escrita para ser encenada, e posteriormente adaptada para a poesia, após sua recusa por Maria Clara Machado, quem a encomendara a João Cabral para o teatro. Quanto a isso, Maingueneau (2012) ainda complementa, quando afirma que “Não resta ao autor senão multiplicar os gestos conjuradores, mostrar a si mesmo e ao público os

sinais de sua legitimidade. Isso implica a execução de gestos requeridos para escrever como convém com referência ao posicionamento que se reivindica no campo literário” (p. 156).

A partir disso, é possível afirmar que, um escritor, quando se dispõe a criar uma obra, como o poeta João Cabral ao elaborar o texto que originou o poema que analiso, ao fazê-lo, estando inserido dentro do campo literário, deve levar este posicionamento em consideração durante o planejamento de seu texto, sua elaboração, “adaptação”, difusão, por exemplo.

No que diz respeito à noção de instituição discursiva desenvolvida por Maingueneau, é possível verificar que esta noção guarda relações com a Sociologia do campo literário de Pierre Bourdieu, desenvolvida também ao longo dos anos 1960. Essa vertente de estudos da literatura vinda da Sociologia privilegia as estratégias de legitimação dos agentes no interior de um campo social que segue regras próprias, submetidas, ao mesmo tempo, a outras regras sociais mais amplas, mas não dependentes dessas últimas. Bourdieu estaria, assim, conforme Maingueneau (2012, p. 47), buscando compreender o funcionamento de uma “atividade estética”, como forma de “escapar à alternativa entre a análise interna das obras e a análise externa (marxismo ou história literária), entre ‘formalismo’ e ‘sociologismo’ [...]” (MAINGUENEAU, 2012, p. 47). Assim, o sociólogo francês concebe a literatura como um campo em que as obras, escolas literárias e autores são tratadas em termos relacionais, ao modo estruturalista, como a Linguística propunha. Por meio do conceito de *habitus* busca tratar das regras mais ou menos implícitas, considerando os posicionamentos dos atores do campo como derivados dos *habitus* e das relações de força entre os grupos num momento dado.

Embora tenham em comum uma visão de funcionamento do campo literário, a diferença entre a Sociologia da literatura proposta por Bourdieu e a análise do discurso literário proposta por Maingueneau é que a primeira não se pauta na atividade discursiva, permanecendo nela a separação conteúdo e estrutura, enquanto que na AD é na articulação entre conteúdos, enunciação e posicionamento no campo que reside a atividade criadora. Ao tomar a literatura como discurso, procura dissolver as representações tradicionais de texto e de contexto.

A noção de instituição discursiva, de acordo com Maingueneau (2012, p. 53), “combina inextricavelmente a instituição como ação de estabelecer, processo de construção legítima, e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos [...] é ela mesma reconfigurada pelos discursos que torna possíveis”. Dessa

forma, a literatura pode, de fato, ser concebida como prática relativamente autônoma, uma vez que os escritores produzem obras, mas escritores e obras são, retroativamente, produzidos eles mesmos por todo um complexo institucional de práticas.

Dessa visão de circularidade constitutiva da literatura, é que Maingueneau tira a ideia de texto (obra) como gestão do contexto (instituição), sendo a enunciação o motor dessa constituição: “[...] o movimento mediante o qual o discurso se institui, ao instaurar progressivamente um certo mundo em seu enunciado e, ao mesmo tempo, legitimar a cena de enunciação e o posicionamento no campo que tornam possível esse enunciado” (MAINGUENEAU, 2012, p. 54). A Análise do Discurso Literário, ao propor reflexões sobre as práticas discursivas como constitutivas das obras e escritos, postula que o discurso literário ao construir seu objeto, a obra, através dela torna possível sua existência.

Embora todo discurso nasça de um movimento sobre outros discursos – daí a defesa do primado do interdiscurso – a literatura, bem como outros tipos de discursos, tais como o religioso, por exemplo, se instituem recusando sua interdiscursividade constitutiva e se apresentando como surgidos diretamente de uma fonte legitimadora colocada acima do mundo dos homens. A esses discursos, Maingueneau deu o nome de discursos constituintes e, debruçando-se sobre eles – primeiramente o religioso, sobre o qual realizou sua tese na Ecole Normale Superieure, depois o literário – apresenta uma proposta de análise que considere algumas características comuns em termos de funcionamento discursivo, que passo a apresentar nos próximos tópicos.

1.1 A LITERATURA COMO DISCURSO CONSTITUINTE

Ao abordar os denominados discursos constituintes, Maingueneau (2000) justifica tal preocupação pelo fato de que, durante muitos anos, estudiosos aproximaram discursos como o religioso, o filosófico, o científico, dentre outros, sem, contudo, justificar características comuns a estes que permitissem ser, de fato, aproximados para fins de estudo e compreensão:

Quando se trabalha com discursos à primeira vista tão diferentes e quando se percebe que muitas categorias são facilmente transferíveis de um para o outro, chega-se muito naturalmente à hipótese de que

existe um domínio específico no seio da produção verbal de uma sociedade, a dos discursos [...] que partilham um certo número de propriedades quanto as suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação (MAINGUENEAU, 2000, p. 6).

Dentre as características comuns, que permitem reunir esses discursos sob a rubrica “constituintes”, Maingueneau (2006) observa um funcionamento que busca afastar indícios de outra autoridade enunciativa que não a sua própria ou de uma fonte colocada acima do mundo dos homens – a musa, a divindade etc. Isso não significa que outros discursos, vindos inclusive de outros campos, não exerçam sobre eles nenhuma ação. Ao contrário, esses discursos estão em constante interação com outros, mas buscam se afirmar como independentes, por meio de sua própria enunciação:

Os discursos constituintes possuem, com efeito, um estatuto singular: zonas de fala em meio a outras e falas que pretendem preponderar sobre todas as outras. Discursos-limite, situados sobre um limite e lidando com o limite, eles devem gerar textualmente os paradoxos que implicam seu estatuto. Junto com eles vêm à tona, em toda sua acuidade, as questões relativas ao carisma, à encarnação, à delegação do Absoluto: para não se autorizarem apenas por si mesmos, devem aparecer como ligados a uma fonte legitimante (MAINGUENEAU, 2000, p. 6).

Os discursos constituintes, segundo Maingueneau (2000), fundam o *archeion* de uma sociedade, aquele conjunto de textos que responde pela identidade de um grupo social, associando “intimamente o trabalho de fundação no e pelo discurso, a determinação de um lugar associado a um corpo de enunciadores consagrados e uma gestão da memória” (MAINGUENEAU, 2006, p. 38). Tais discursos possuem, assim, um estatuto singular:

[...] zonas de fala em meio a outras, que pretendem preponderar sobre todas as outras. Discursos-limite, situados sobre um limite e lidando com o limite, devem gerar textualmente os paradoxos que seu estatuto implica” (MAINGUENEAU, 2006, p. 39).

Todo discurso constituinte deve estar ligado a um absoluto, entendido como sendo a fonte que legitima a instauração destes discursos. No caso do discurso literário, pode-se compreender a musa como sendo a fonte legitimadora que inspira a criação literária. Tais discursos são, ao mesmo tempo, autoconstituintes e heteroconstituintes, pois, “só um discurso que se constitui tematizando sua própria constituição pode desempenhar um papel constituinte para outros discursos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 39). A fonte que legitima o discurso é externa a ele, mas, ao mesmo tempo, precisa por ele ser construída. Basta pensarmos no discurso religioso.

Existe uma divindade que supostamente permite, inspira a enunciação dentro desta instituição discursiva que é a religião, mas que, ao mesmo tempo, é legitimada pelo discurso religioso. Assim se expressa o autor:

Uma 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. Esses discursos representam o mundo, mas suas enunciações são parte integrante do mundo que eles representam, elas são inseparáveis da maneira pela qual geram sua própria emergência, o acontecimento de fala que elas instituem” (MAINGUENEAU, 2006, p. 40).

Tal olhar compreende a enunciação como legitimadora de sua própria irrupção, bem como o texto e sua inscrição social. É da relação entre a enunciação, sua resultante (texto) e sua inscrição sócio histórica, que se legitima o posicionamento discursivo e o modo de organização da instituição discursiva.

Quanto à noção de posicionamento, o autor afirma que “ela implica apenas que os enunciados são relacionados a diversas identidades enunciativas que se delimitam umas às outras” (MAINGUENEAU, 2006, p. 43), conformando um campo discursivo. Embora a literatura se pretenda ligada a uma fonte não mundana, nascida “de um retorno às coisas, de uma justa apreensão do Belo, da Verdade etc. que os outros posicionamentos teriam desfigurado, esquecido, subvertido etc.”, isso apenas demonstra que também ela é atravessada por outros discursos. O posicionamento se relaciona, portanto, sempre, à interdiscursividade, que permite, a partir de pontos de contato e de afastamento, que discursos irrompam, ainda que no caso dos discursos constituintes essa irrupção finja ser devida diretamente de uma fonte legitimadora absolutamente original.

Embora a literatura nasça e seja nutrida pela sociedade, no seio da vida social, não pode simplesmente encerrar-se nela, tendo, portanto, um pertencimento problemático. É por isso que Maingueneau (2012, p. 92) considera os “meios literários como verdadeiras fronteiras”. É esta condição de pertencimento paradoxal que leva a obra a nutrir-se da vida social ao mesmo tempo recusando-a e afastando-se dela, o que permite ao autor afirmar que os discursos constituintes são, por sua natureza, paratópicos:

Enquanto discurso constituinte, a instituição literária não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se antes na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópico e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos,

comportamentos que são tomados num pertencimento impossível (MAINGUENEAU, 2012, p. 92).

Por paratopia, entende-se o movimento constante entre o pertencer e a recusa a esse pertencimento, que, de acordo com Maingueneau (2012), caracteriza ao mesmo tempo a condição da literatura e a condição de todo criador, que só vem a ser criador ao assumir de maneira singular sua condição de sujeito que precisa negociar um lugar no campo discursivo.

O escritor literário, por excelência, de acordo com Maingueneau, caracteriza esse movimento. A paratopia não se dá *a priori* em relação ao processo de criação, mas “só existe se integrada a um processo criador” (MAINGUENEAU, 2012, p. 108):

[...] pertencimento paradoxal que é, a paratopia não é a origem nem causa, e menos ainda uma condição: não é necessário nem suficiente ser reconhecidamente marginal para ver-se tomado por um processo de criação. A paratopia não é uma condição inicial: só existe paratopia elaborada mediante uma atividade de criação e de enunciação [...]. Logo, não há situação paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo de que precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento. Intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para a frente, o movimento de elaboração da obra (MAINGUENEAU, 2012, p. 109).

O analista de discurso, ao considerar a noção de paratopia, deve buscar no texto as marcas desse movimento único e paradoxal em que, ao mesmo tempo, a obra é tomada como produto e como processo criador, refletindo em si o universo que constrói e as condições que permitam que ela exista. Esse processo de embreagem, de relação entre enunciado e situação de enunciação, pode ser analisado por meio dos embreantes paratópicos: “elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo” (MAINGUENEAU, 2012, p. 121).

Esses elementos determinam, segundo o autor, as categorias operacionalizadas na análise do discurso literário: (i) a cena de enunciação, com ênfase na dimensão da cenografia, relacionada à dêixis discursiva (enunciador, coenunciador,

topografia e cronografia); (ii) o *ethos* discursivo e; (iii) um modo próprio de trabalhar com a linguagem, que configura um posicionamento na interlíngua.

1.1.1. Cena de enunciação e cenografia

Em busca de uma concepção para a situação de enunciação que evidencie menos os elementos contextuais, situacionais da produção dos enunciados e mais aquilo que é de fato construído na materialidade do enunciado pela enunciação, Maingueneau (2012) opta por denominar cena de enunciação, como a noção que pretende dar conta das relações do texto com a enunciação, revelando, portanto, de dentro para fora, a movimentação que culmina no discurso, que é, deste modo, uma encenação. Assim, diz ele:

[...] quando se fala de *cena de enunciação*, considera-se esse processo “do interior”, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola. Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é *encenada* (MAINGUENEAU, 2012, p. 250).

Emprestando da linguagem teatral o termo cena, Maingueneau (2015) busca trazer para o conceito cena de enunciação tanto o sentido de cena como algo estático, como um cenário, e também o sentido de processo, de encenação:

O termo “cena” apresenta ainda a vantagem de poder referir-se ao mesmo tempo a um *quadro* e um *processo*: ela é, ao mesmo tempo, o espaço bem delimitado no qual são representadas as peças [...] e as sequências das ações, verbais e não verbais que habitam esse espaço [...]. De fato, o discurso pressupõe certo quadro definido pelas restrições do gênero, mas deve também gerir esse quadro pela encenação de sua enunciação (MAINGUENEAU, 2015, p. 117).

Por meio da metáfora teatral, propõe três dimensões para a compreensão da cena de enunciação. O quadro cênico, dimensão mais “estável” do processo enunciativo, até certo ponto dado *a priori*, corresponderia à cena englobante e à cena genérica, entendidas como aquilo que é, respectivamente, da ordem do tipo do discurso e do gênero do discurso, “resulta do recorte de um setor da atividade social caracterizável por uma rede de gêneros de discurso” (MAINGUENEAU, 2015, p. 118). Quando se recebe, por exemplo, um folheto na rua, deve-se ser capaz de determinar se é uma ocorrência de discurso religioso, político, publicitário etc. Em outras palavras, sempre que tomamos um texto, de imediato nos deparamos com uma cena englobante,

na qual devemos nos colocar para interpretá-lo. Sendo assim, “todo enunciado literário está vinculado com uma cena englobante literária” (MAINGUENEAU, 2012, p. 251). Mas a cena englobante não é suficiente para especificar as atividades discursivas nas quais se encontram engajados os sujeitos, uma vez que “para os usuários do discurso, a realidade tangível, imediata, são os gêneros de discurso” (MAINGUENEAU, 2015, p. 120). Temos então uma segunda dimensão da cena enunciativa, a cena genérica. Somos confrontados com gêneros de discurso particulares, no interior de campos discursivos, cada um com rituais sócio linguageiros próprios. As cenas genéricas “funcionam como normas que suscitam expectativas” (MAINGUENEAU, 2015, p. 120). Por exemplo, um folheto publicitário pode ser um anúncio de produto ou um chamado a participar de um evento.

Ambas as cenas – englobante e genérica – definem o quadro cênico em que um discurso pode se inscrever para produzir sentido: o tipo e o gênero do discurso, que são mais ou menos estáveis. São, portanto, formas dadas historicamente e socialmente, no tempo e no espaço. Em muitos casos, a cena de enunciação reduz-se a essas duas cenas. Porém, uma outra cena pode intervir, a cenografia, a qual não é imposta nem pelo tipo e nem pelo gênero do discurso, sendo instituída no e pelo próprio discurso:

As normas constitutivas da cena genérica não bastam, entretanto, para dar conta da singularidade de um texto [...] não é apenas ativar as normas de uma instituição de fala prévia; é construir sobre essa base uma encenação singular da enunciação: uma *cenografia* (MAINGUENEAU, 2015, p. 122).

O leitor, geralmente, é interpelado mais diretamente pela cenografia de um discurso que pelas cenas englobante e genérica. É pela cenografia que são validados os estatutos do enunciador e do coenunciador¹, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) da enunciação. O conceito de cenografia pretende, portanto, dar conta da cena de enunciação enquanto processo que se constrói na medida em que o discurso avança em sua própria constituição:

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

¹ Por se tratar de uma concepção que compartilha a ideia de que o leitor (enunciatário) está no texto desde o momento de sua produção, Maingueneau prefere, na esteira de Culioli (*apud* MAINGUENEAU, 2001, p. 54) utilizar o termo coenunciadores para tratar dessa posição no processo discursivo.

ao caráter teatral de “cena” a dimensão da *grafia*. Essa “-grafia” não remete a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação a outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. A *grafia* é aqui tanto quadro como processo (MAINGUENEAU, 2012, p. 253).

A cenografia tem importância no processo de instauração de um mundo próprio da obra e no processo de sua legitimação. Por essa razão é compreendida como embreante paratópico. A obra “se legitima criando um enlaçamento, dando a ver ao leitor um mundo cujo caráter convoca a própria cenografia que o propõe e nenhuma outra em seu lugar” (MAINGUENEAU, 2012, p. 253). Assim, a cenografia é, ao mesmo tempo, origem e produto do discurso, “ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém (*Idem, ibidem*). A cenografia, portanto, configura-se como meio processual adotado pela obra para legitimar-se.

Analisando uma carta de François Mitterrand por ocasião da campanha presidencial de 1988, intitulada “Carta a todos os franceses”, que foi publicada na imprensa e enviada pelo correio aos eleitores, Maingueneau (2001) conclui que a cena englobante é a do discurso político; a cena genérica é a dos programas de governo e outras publicações por meio das quais um candidato apresenta suas propostas aos eleitores; e a cenografia é a da correspondência particular, que pressupõe contrato entre pessoas que mantêm relações pessoais. O autor destaca as marcas linguísticas e também aspectos não verbais, na superfície textual, que levam a essa leitura: vocativo e assinatura manuscritos, margem esquerda como nos cadernos escolares etc., que levam a uma encenação do gênero epistolar. Desse modo, o leitor da carta recebe ao mesmo tempo amostra de discurso político, programa eleitoral e carta pessoal, e a enunciação não apenas expressa ideias, mas constrói e legitima o próprio quadro da enunciação, a cena de fala de onde o discurso retira sua força.

Nesta pesquisa, tenho uma cena englobante literária, uma cena genérica poema, mas, desde o título, vemos que se propõem cenografias para o discurso: o poema “Morte e vida Severina” se apresenta com um subtítulo, “auto de Natal pernambucano”. O auto – e a expectativa de sua concretização na leitura do poema – é uma cenografia anunciada já no título, posto que não altera nem a cena genérica nem a cena englobante.

Destaco que, para a teoria mobilizada, que considera a literatura como discurso, as cenografias mobilizadas pelo processo criador têm como função corroborar para a legitimação da cena genérica e da cena englobante. Além disso, não desconsidero as diferentes abordagens do fenômeno literário, sejam elas de caráter artístico, cultural, por exemplo, tampouco suas contribuições para o entendimento da literatura. É por isso que, afirmo e reafirmo o nosso ponto de partida e análise do texto literário, que considere os diferentes embreantes paratópicos que o legitimam.

Essa reflexão será retomada com mais cuidado no terceiro capítulo, em que apresento a análise do poema.

Maingueneau (2015) propõe ainda que as cenografias podem se apresentar em duas modalidades distintas, “endógena” e “exógena”, a depender dos diferentes modos de genericidade. Citando uma carta de Pascal de 1656, quando escreve a um amigo do interior para “ironicamente” debater assuntos teológicos, modifica a própria configuração constituinte do debate, pois o faz valendo-se de língua tida como comum. Do mesmo modo, cita um discurso político do candidato à presidência da França em 2007, José Bové, utilizando uma profissão de fé para angariar eleitores. O autor então explica que a cenografia construída pela enunciação de Pascal pode ser caracterizada como exógena, pois resulta “da importação de outra cena genérica, a da carta entre amigos” (MAINGUENEAU, 2015, p. 125). Enquanto isso, o discurso de Bové recorre a uma cenografia endógena, tendo em vista que “ela não supõe outra cena genérica à da produção de fé de um candidato à eleição presidencial” (*Idem, Ibidem*).

Essas noções, a de cenografias endógenas, próprias de cada cena genérica, e a de cenografias exógenas, que são aquelas que não fazem parte da cena genérica, mas que são autorizadas e validadas pela enunciação, são fundamentais para compreendermos o funcionamento de qualquer texto, especialmente o texto literário, neste caso um poema, que desde seu título já se vale de uma cenografia – o auto – de outra cena genérica – o teatro – como veremos melhor no capítulo referente às análises.

A cenografia legítima e é legitimada pelo discurso e une obra e contexto, funcionando como embreante paratópico: são os modos como o texto gere o contexto que possibilitam ao autor se inscrever no campo discursivo.

1.1.2 *Ethos* discursivo

É preciso lembrar que todo e qualquer texto, mesmo um poema, como é o caso da obra que analiso, não se destina à contemplação. Em vez disso, é sempre “uma enunciação ativamente dirigida a um coenunciador que é preciso mobilizar a fim de fazer aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido” (MAINGUENEAU, 2012, p. 266). A presença de um enunciador ou mesmo seu apagamento dotam o texto de uma imagem de fiador do discurso, de um *ethos* discursivo, que emerge do texto e ao mesmo tempo o legitima, enquanto voz ideal para a sua enunciação.

De acordo com o autor (MAINGUENEAU, 2000), o discurso, além do seu modo de *dizer*, traz em si um modo de *ser*, que, por conseguinte, está associado a representações, normas, condutas e posturas deste corpo enunciante dentro do contexto em que o discurso é proferido. Ainda, complementando seu raciocínio, Maingueneau (2000) ressalta que os discursos constituintes, como é o caso do discurso literário, *mostra* seu *ethos*, ou seja, nas palavras do próprio autor, “certa maneira de habitar seu corpo” (p. 11), sendo, pois, esta maneira de habitar o corpo, que atribui, portanto, uma identidade ao fiador deste discurso, e ao seu coenunciador. Tais discursos, como o literário, o filosófico, o religioso, por exemplo, mesmo que se digam discursos últimos, e neguem a construção de um lugar enunciativo para determinadas comunidades discursivas, revelam-se incapazes de separar-se da “esquemática do corpo” (MAINGUENEAU, 2000, p. 10), que seus discursos instauram.

Há variadas abordagens teóricas sobre o *ethos*, mas alguns princípios parecem ser comuns a todas elas:

- o *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala;
- o *ethos* é fundamentalmente um processo *iterativo* de influência sobre o outro; socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio histórica (MAINGUENEAU, 2011, p. 17).

O *ethos* discursivo pode ser entendido como uma combinação do pré-discursivo – não se pode ignorar que o ouvinte/leitor constrói representações do enunciador antes mesmo que ele fale, que ainda que nada saiba sobre o enunciador, o simples fato de que um texto pertence a um gênero do discurso ou a um certo posicionamento, ou mesmo ao quadro de uma instituição ou a um campo, induz expectativas em termos de *ethos* – com o discursivo, desse último discernindo o *ethos* dito – caracterizado pela referência direta ao enunciador (“eu sou um homem simples”, por exemplo) –, do mostrado, aquele que decorre do “tom” do enunciado, daquilo que o

enunciador diz não de si mesmo, mas daquilo que emana da forma de seu discurso, seu modo de dizer o que diz, entendendo ainda que todas essas representações se tecem nos estereótipos próprios de cada cultura, em cada época (Cf. MAINGUENEAU, 2008).

O *ethos*, deste modo, corresponde ao fiador do discurso que mobiliza a adesão do coenunciador com o acontecimento discursivo, seja por meio do pode ser antecipado sobre o discurso e/ou enunciador, seja pelo que é dito ou ainda, o que depreende do tom deste dizer.

A adesão aos discursos se dá por um processo que envolve a cena de enunciação, da qual o *ethos* é parte prenha, e o conteúdo apresentado, num processo de enlaçamento recíproco em que não é possível dissociar a organização dos conteúdos e a legitimação da cena de fala.

Ainda, no que diz respeito a este processo de adesão, que instaura o discurso, e através dele todo o universo de sentido que resulta na obra, é necessário ressaltar a importância da leitura.

Possenti (2008) ao realizar uma análise do conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, mobiliza o conceito de *ethos*, e ao fazê-lo, resalta a importância da leitura como movimento e processo de instauração do discurso e do universo que este discurso busca construir, bem como, da corporalidade – *ethos* – responsável pela adesão do leitor a este universo construído por meio da leitura, uma vez que

[...] a leitura faz emergir assim uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada, que exerce o papel de fiador da fala [...] cuja figura o leitor deve construir a partir de indícios textuais de ordem diversa, se atribuem assim um **caráter** e uma **corporalidade**, cujo grau de precisão varia conforme os textos (p. 80-81).

A leitura, portanto, se apresenta como um dos movimentos legitimadores deste universo de sentido destacado, que uma obra incumbe-se de construir, possível apenas através de sua movimentação na tentativa de ter a adesão de seu leitor (quando se trata de um texto escrito destinado para tal fim, como é o caso do poema, *corpus* desta análise) em que o enunciador, corporificado por meio de seu discurso, é aderido pelo seu leitor/ouvinte (coenunciador) durante o ato da leitura. A adesão ao *ethos* se dá no processo de enunciação, que resulta na construção do discurso, por conseguinte, da obra. Ressalto, mais uma vez que, a adesão ao *ethos*, se dá mesmo antes do contato do coenunciador com o fio discursivo, por conseguinte com a imagem do fiador que emana, não apenas do dizer, mas também do modo de organização e enunciação do

discurso. Sendo assim, é através do desenvolvimento do poema, que procuro construir e constituir o *ethos* que emana do poema que analiso.

1.1.3. Posicionamento na interlíngua

O movimento, próprio do discurso literário em tentativa paradoxal de inserir-se e apartar-se do mundo que é seu material e ao mesmo tempo destino para suas produções, também marca o modo como a língua se constitui no processo de criação. Para Maingueneau (2012), durante o processo de criação, o escritor não situa sua obra numa língua, ou mesmo em um gênero, mas a maneira como a obra gere sua própria língua é uma dimensão constitutiva dessa mesma obra. A interlíngua é, dessa maneira, o espaço de confrontação de variedades languageiras internas (usos sociais variados, níveis de língua, dialetos etc.) ou variedades externas (outros idiomas que não a língua materna de um autor) (Cf. MAINGUENEAU, 2015). O escritor adota, portanto, uma língua própria do processo de criação, a interlíngua.

[...] o escritor não fabrica *seu* estilo a partir de *sua* língua, mas antes impõe a si, quando deseja produzir literatura, uma língua e códigos coletivos apropriados a gêneros de textos determinados. [...] O escritor não enfrenta a língua, mas uma interação de usos [...] que entretêm, numa dada conjuntura, as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas (MAINGUENEAU, 2012, p. 181-182).

O entendimento do processo de criação de uma língua própria do processo de criação, ou seja, do código languageiro, como dito, perpassa por todas as variedades possíveis e passíveis de serem mobilizadas por este código, em seu processo de fundação e legitimação. É deste modo que, levar em consideração as variações de uma língua dentro do tempo-espaço nordestino, a partir do personagem Severino, é importante para as pretensões desta dissertação, pois, objetivo identificar e caracterizar o código próprio do poema que analiso.

Muitas áreas do conhecimento se debruçam sobre as variações de uma mesma língua, seja a nível nacional, seja a nível regional, social, etário, por exemplo, como afirma Aragão (2013), quando diz que “as relações entre linguagem regional, sociedade e cultura, estudadas pela dialetologia, sociolinguística e etnolinguística, fazem parte de um todo integrado nos estudos linguísticos” (ARAGÃO, 2013, p. 211).

Sobre esta preocupação da dialetologia, sociolinguística sobre as variações de uma mesma língua, especificamente a língua falada no nordeste, enunciada por Severino, outro autor, Barbosa *apud* Sá (2011), ao abordar as questões ligadas à língua e suas variações, também faz menção a importância da cultura como elemento ativo neste processo de variação, ao dizer que

a língua, a sociedade e a cultura como “termos indissociáveis, já que interagem continuamente e constituem, na verdade, um único processo complexo”, entende-se como contextos socioculturais podem ser responsáveis pela heterogeneidade linguística, muitas vezes difícil de ser entendida. Além disso, questões ideológicas, valores éticos, morais e culturais podem se manifestar na fala espontânea através do léxico presente na memória do falante (p.245).

De acordo com estes autores, há uma forte relação entre a língua, à sociedade e a cultura, que, por sua vez, manifestam-se na linguagem, seja ela falada ou escrita, seja na fala/escrita do dia a dia, seja através de usos mais elaborados da linguagem, como é o caso de uma obra literária, neste caso, de um poema.

Assim como Maingueneau (2012) em sua obra afirma que, o código linguageiro, desenvolvido por um autor, visa garantir-lhe um lugar nos campos literário e artístico, em outros autores, encontro a preocupação em refletir sobre o movimento de construção da identidade nordestina, do ponto de vista nordestino, representando, assim como empreito nesta pesquisa, um desafio motivador:

Estudar o processo de construção da identidade nordestina do ponto de vista discursivo é algo motivador e desafiador. Motivador, porque estamos tratando de algo que nos atinge particularmente, pelo fato de o nosso objeto de estudo nos ajudar, inclusive, a compreender melhor o que significa *ser nordestino*, *ser sertanejo* em oposição a ser sulista ou nortista. A nossa identidade nos representa enquanto indivíduo social inserido em um dado momento histórico, ela é, portanto, fruto das relações sociais e culturais existentes na sociedade (BARACUHY, 2010, p.171).

Conforme afirmei, é da relação do sujeito com sua cultura, sua língua, que é possível configurar sua identidade, através de sua manifestação da língua em uso, ou seja, através da linguagem, mas não qualquer linguagem, mas uma linguagem selecionada, com elementos próprios de seu uso em particular, que lhe atribuem uma identidade e lugar próprios, dentro de determinada esfera sócio-histórico.

Baracuhy (2010) em outro momento de sua pesquisa, ressalta a relação estreita entre o sujeito e o que enuncia, como fonte instauradora de sua identidade, ao afirmar que “Não há identidade sem sujeito e também não existe sujeito sem discurso” (p. 171).

A identidade, portanto, não se apresenta como algo fixo, dado *a priori*, mas construída discursivamente por meio da linguagem em uso, seja ela escrita ou falada, variando no contexto sócio-histórico

Segundo Silva (2003), todo processo identitário se constrói vinculado a uma rede de memórias que o ancora e o legitima. As identidades só existem no interior das instituições sociais, estando ligadas à cultura e ao imaginário social, de onde elas (as identidades) retiram seus símbolos e representações. A identidade é, portanto, uma construção sócio-cultural (SILVA *apud* BARACUHY, 2010, p. 172).

O sujeito, de acordo com a AD, por conseguinte, para a Análise do Discurso Literário, é sócio-histórico, assim como o discurso que profere, sendo este (o discurso) considerado um acontecimento. O sujeito existe a partir (e por meio) do discurso que profere (ou e proferido), logo, posso afirmar que o sujeito é uma construção do discurso, assim como sua identidade.

De acordo com as mobilizações que o falante faz, não da língua em sua totalidade, mas de elementos selecionados desta (língua), assim como um escritor, que busca configurar um código linguageiro que identifique sua obra, constroem para si uma identidade, que o torna único frente a outros grupos, sociedades, em se tratando do falante mobilizando um código linguageiro próprio de seu grupo sócio-histórico, seja do escritor constituindo um código linguageiro, em busca de um lugar único para sua obra dentro do campo literário e discursivo, pois

Ao usar o léxico, o falante permite expressar suas ideias, as de sua geração, as da comunidade a que pertence, enfim usa a língua como retrato de seu tempo, atuando, inclusive como agente modificador e imprimindo marcas geradas pelas novas situações com que se depara. A língua é, pois, um instrumento distinto da manifestação da cultura de um povo, enquanto conjunto das invenções humanas (SÁ, 2011, p. 245).

O léxico, ou seja, os elementos presentes na língua, ao serem escolhidos, selecionados pelos falantes, ou mesmo escritores, conferem identidade para os que o mobilizam, pois passam a contribuir para a identificação de quem os mobiliza, sempre que atentamente analisados. É com este olhar atento e crítico que procuro no poema cabralino, verificar como se dá a constituição deste falar que é enunciado dentro da obra, apontando quais elementos (dêiticos, por exemplo) construções sintáticas, dentre outros recursos da língua, e que, ao serem mobilizados atribuem identidade a um código linguageiro próprio para esta obra.

Ainda de acordo Barcuhy (2010), os elementos da língua, como o léxico, por exemplo, são capazes de conferir identidade ao sujeito, a um grupo de sujeitos, a uma cultura, ou mesmo o Nordeste brasileiro que pode ser

[...] representado através de vários símbolos culturais que compõem sua identidade, tais como: o cacto, que representa o Sertão (muitas vezes utilizado como símbolo da seca, pobreza nordestinas); a cachaça e a tapioca (símbolos gastronômicos); o chapéu de couro, dentre outros. (p. 172).

É assim que, no poema, procuro reconhecer estes elementos, sejam eles do léxico, da organização sintática, marcas espaciais e temporais, por exemplo, como elementos constitutivos e representativos do falar que enuncia dentro da obra, através da personagem central do poema, o retirante Severino.

E é deste modo, cabe ao escritor, de acordo com sua relação com o campo literário e a posição que ocupa, gerir um código de linguagem, por meio da interlíngua. O código de linguagem mobiliza o discurso através do qual pretende que se deve enunciar, o único legítimo junto ao universo de sentido que a obra instaura (Cf. MAINGUENEAU, 2000, p. 10-11). Ressalta-se que, de acordo com o autor, a relação entre língua e literatura merece destaque, pois “a literatura participa da própria constituição da língua, contribui para lhe conferir qualidade de língua, estatuto de língua” (MAINGUENEAU, 2012, p. 197).

Ainda, no que confere à mobilização da interlíngua, no processo de tessitura e instauração de um código languageiro, devo destacar que, assim como alguns autores citados anteriormente, a língua, de acordo com quem a mobiliza, adquire identidade própria. Logo, o código languageiro, embora configure uma identidade linguística para a obra, não representa uma forma última e única de enunciação, mas ainda uma possibilidade dentro das inúmeras possíveis de serem geridas dentro do espaço da interlíngua.

Os textos que se dizem fundadores, os denominados discursos constituintes, são textos que requerem um uso específico da língua, o que os obriga, deste modo a gerir seu próprio código de linguagem. E é, portanto, através deste trabalho com todas as variantes linguísticas presentes no espaço de intercruzamentos destas, que o autor recorre para inscrever sua obra, dotando-a de identidade dentro do campo discursivo e literário, por gerir um código languageiro que identifica sua enunciação, e ao fazê-la, legitima a mesma, enquanto processo discursivo, e diante das demais obras dentro dos campos (discursivo e literário) em que se inscreve (Cf. MAINGUENEAU, 2000).

Deste modo, afirma que

É compreensível que os discursos constituintes mantenham uma relação essencial com a interlíngua. A partir do momento em que se opera sobre a fronteira do dizível e do indizível, a questão da língua torna-se crucial: a “inscrição”, enquanto tal, deve ser fundada e implica então uma avaliação dos recursos linguageiros disponíveis (MAINGUENEAU, 2000, p. 11).

Assim, a afirmação de que o discurso literário, enquanto discurso constituinte, opera em constante movimento e jogo com a interlíngua e todos os elementos que dela busca e mobiliza, é bastante plausível, pois opera, como dito, com o que foi (e não foi) dito, realizando, por isso, um trabalho de inscrição que atribui caráter único ao discurso, logo, à obra.

Possenti (2008), ao refletir sobre o conceito de interlíngua, cunhado por Dominique Maingueneau, salienta que este autor, ao desenvolvê-lo, o fez visando analisar os textos literários em primeiro lugar. Possenti (2008) destaca que um autor, quando se propõe a criar uma obra, adota não sua língua materna, ou uma língua estrangeira, mas antes uma língua própria que legitime e identifique sua obra.

E complementando seu raciocínio, ainda aponta que esta adoção de uma língua própria do processo de criação de uma obra literária, embora seja muito nítido em algumas, mais do que em outras, é um processo idêntico em todas as obras literárias.

Há escritores que não escrevem em sua língua materna, mas de outro país. Há escritores que escrevem no interior de uma heteroglossia que sua obra leva em conta, mas que certamente não reproduz. Há escritores que de certa forma inventam uma língua (Joyce, Guimarães Rosa, mas também muitos poetas, como João Cabral de Melo Neto, ou os concretistas) (POSSENTI, 2008, p. 203).

Saliento que, assim como já afirmado anteriormente, o trabalho de elaboração discursiva de uma obra literária pressupõe sempre a mobilização de um código linguageiro próprio, com o manuseio da interlíngua mais nítido em certas obras e autores que em outros.

É desta maneira que, durante a análise, espero identificar este código próprio desta obra, que permite, por sua vez, situá-la dentro do campo discursivo e literário.

CAPÍTULO 2 JOÃO CABRAL DE MELO NETO E A CRÍTICA

João Cabral de Melo Neto é considerado pela crítica literária um autor singular no cenário pós-guerra e sua obra não é vinculada ao movimento estético de 1945 (Cf. BOSI, 2012). A poesia de João Cabral é considerada “ponta de lança” (BOSI, 2012, p. 414) no campo literário em momentos de revoluções e transformações no mundo.

Não apenas João Cabral, mas o movimento Modernista em si, como pontua Candido e Castello (1964), revelou-se mais que um simples movimento ou escola literária, representou um olhar diferente para com o contexto social brasileiro, seja tomando-o como conteúdo para as produções artístico-literárias, seja como inspiração para suas produções, almejando e proporcionando uma transformação da mentalidade e espírito nacional:

Portanto, seja tomado como movimento renovador, seja como nova estética, seja como sinônimo da literatura dos últimos quarenta anos, o Modernismo revela, no seu ritmo histórico, uma adesão profunda aos problemas da nossa terra e da nossa história contemporânea. De fato, nenhum outro momento da literatura brasileira é tão *vivo* sob este aspecto; nenhum outro reflete com tamanha fidelidade, e ao mesmo tempo com tanta liberdade criadora, os movimentos da alma nacional (CANDIDO; CASTELLO, 1964 p. 9.).

João Cabral de Melo Neto apresenta uma vasta produção literária, da qual destacam-se *Pedra do Sono* (1942), *O Engenheiro* (1945), *Psicologia da Composição* (1947); *O cão sem plumas* (1950), *O Rio* (1953) e *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano* (1954-55). As três últimas são consideradas pela crítica literária as que melhor representam a vertente “crítico social” do escritor. *Morte e vida Severina* ... teve enorme repercussão. Adaptada para o teatro após sua publicação como poema, foi encenada em vários países.

O poema inicialmente fora encomendado para ser encenado, contudo, tendo sido recusado para tal finalidade, foi adaptado pelo autor e transformado em poema, conforme destacou o próprio autor em entrevista concedida em 1985, quando relata tal acontecido, afirmando que “Era obra para o teatro, encomendada por Maria Clara Machado” (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1985, p. 304).

Campos (2006, p. 77) afirma que João Cabral representa “uma reação contra a ‘indisciplina’ modernista, contra a sua propalada ausência de forma”. Ainda, de acordo com Campos, a denominada Geração do Movimento Modernista de 1945, ou

apenas Geração de 45, não apresentou inovações estéticas formais, enquanto a obra de João Cabral é toda marcada pela pesquisa estética.

A este distanciamento entre João Cabral e a denominada Geração de 45, Candido e Castello (1964), acentuam que o autor em questão esteve entre os poetas que, de maneira dinâmica, obtiveram êxito na renovação da produção literária. É deste modo que afirmam que a produção cabralina

[...] em pleno desenvolvimento, é um exemplo raro de rigor formal e pureza expressiva, ligados a uma forte visão dos problemas humanos, que chega à tomada de posição social. Sob este aspecto é continuador original das realizações de Mario de Andrade, mas sobretudo de Carlos Drummond de Andrade, que souberam inserir na melhor poesia a dimensão do homem em sociedade [...] São poetas cultos, mesmo eruditos, combativos e exigentes, opondo-se com força às tendências poéticas e psicológicas da chamada “geração de 45”, na qual, todavia, reconhecem como mestre a João Cabral de Melo Neto [...] (CANDIDO; CASTELLO, 1964, p. 33).

Para a crítica, o modo como o poeta escreve a obra que analiso aqui, é derivado de uma hipersensibilidade dele, entendida como capacidade de captar a dura realidade vivida pelo nordestino, por meio de expressões tidas como neutras, em que a palavra é utilizada para recriar a identidade do nordestino e sua cultura, por meio da poesia:

Trata-se de uma poesia feita de sobre-realidades, feita com zonas exclusivas do homem, e o fim dela é comunicar dados sutilíssimos, a que só pode servir de instrumentos a parte mais leve e abstrata dos dicionários. O vocábulo prosaico está pesado de realidade, sujo de realidade inferiores, as do mundo exterior, e em atmosferas tão angélicas só pode servir de neutralizador (CAMPOS, 2006, p. 79).

Do mesmo modo, Candido e Castello (1964) também fazem alusão ao estilo de escrita cabralino, afirmando que o poeta é o “poeta da palavra desencarnada, do verso elíptico, em que os vocábulos se destacam pela força própria, quase como objetos sólidos” (p. 33).

Outra crítica, Oliveira (2003), atribui à poesia de João Cabral um caráter “anti-lírico”, por estar presa à realidade, intelectualizada. Sua escritura, segundo Oliveira (2003), recusava a musicalidade, a versificação melodiosa e a subjetivação do estar-no-mundo, que, por conseguinte, veio a resultar na observância da realidade que o rodeava, sendo esta - a realidade - um dos fatores motivadores de sua escritura e criação:

Situado cronologicamente na geração de 45, dela se afasta por essa sua atitude diante do *fazer poético*, que diz NÃO a todo tipo de confessionalismo, exigindo um tipo de verso que obrigue o leitor a despertar, fazendo apelo à sua razão e inteligência, não cedendo ao automatismo do surrealismo vigente, nem se deixando raptar por qualquer estado emocional ditado por aquilo que se chama de ‘inspiração’ (OLIVEIRA, 2003, p. 16).

Uma das maneiras pelas quais a obra de João Cabral de Melo Neto é referida pela crítica literária é por meio da divisão das “duas águas”, proposta por Barbosa (1996). Segundo o crítico, o escritor não tem nenhuma obra-prima, mas uma coletânea de poemas que podem ser considerados fundamentais dentro da literatura brasileira, e que podem ser divididos em dois conjuntos temáticos, as duas águas: a primeira reflete sobre o fazer poesia, enquanto a segunda se volta para a realidade social nordestina, dando ênfase aos maiores problemas da população que habita o Nordeste: a seca, a miséria e a fome.

De acordo com Barbosa (1996), João Cabral herdou a concepção de linguagem como ferramenta do processo de criação da Geração de 22, exercendo na primeira água a sua reflexão estética; no que se refere à temática regionalista nordestina e à crítica às mazelas sociais, sua obra o aproximaria da chamada Geração de 30. Soma-se a isso, como característica de sua escritura poética, o constante rigor estético: “observa-se na poesia cabralina o despojamento, o gosto pela imagem visual, de táctil substantividade, arquetônica e neoplasticista, as poucas palavras nuas e secas e certo humor seco” (BARBOSA, 1996, p. 80).

Para o autor, uma relevante parcela de *Morte e vida severina* é uma alusão à música e à poesia popular da região nordestina – principalmente a pernambucana - como meio de prestigiar esse povo.

Em entrevista concedida em 1985, João Cabral, quando questionado sobre obras e leituras que o teriam influenciado durante o processo criador da obra que analiso, além de destacar a encomenda do texto, por Maria Clara Machado para o teatro, destacou algumas destas influências:

Pesquisei num livro sobre o folclore pernambucano, publicado no início do século, de autoria de Pereira da Costa. [...] A cena do nascimento, com outras palavras, está em Pereira da Costa. “Compadre, que na relva está deitado” é transposição desse folclorista, pois no Capibaribe há lama, não grama. “todo o céu e terra lhe cantam louvor” também é literal do antigo pastoril pernambucano. O louvor das belezas do recém-nascido e os presentes que ganha existem no pastoril. [...] Com *Morte e vida severina*, quis prestar uma

homenagem a todas as literaturas ibéricas. (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1985, p. 303-304).

Ainda, diz Barbosa (1996), João Cabral pode ser considerado o grande precursor da poesia concreta, pois permitiu que a poesia fosse vista como uma criação, de fato, rigorosa. Para ele, o “momento espanhol”, em referência ao tempo em que João Cabral viveu na Espanha a serviço do Itamaraty, é produto do contato com a poesia espanhola moderna e das pinturas de Juan Miró, cuja obra está “[...] entre o rigor da composição e o sentido de liberdade, movimento e mesmo ingenuidade que impõe aos seus objetos pictóricos” (BARBOSA, 1974, p. 142), e que teriam influenciado o poeta na construção de imagens por meio de palavras em seus textos.

Os poemas de 1954, dessa fase, segundo a crítica, são considerados como metapoesia, como um ato reflexivo do escritor sobre a significância de fazer poesia:

Não se trata somente de registrar os momentos de meditação acerca do poema, quer como movimento de construção, quer como espaço a ser ocupado pela experiência, mas como um percurso de aprendizagem a que o poeta se obriga e, se obrigando, passa a ler nos objetos possíveis de sua linguagem (BARBOSA, 1996, p. 239).

Duas águas é o título, significativo, segundo Campos (2006), da antologia de poemas de João Cabral de Melo Neto, lançada em 1956. A seu respeito, o crítico escreve no prefácio: “poesia de concentração reflexiva e poesia para auditórios mais largos. Poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade” (CAMPOS, 2006, p. 85).

Para Bosi (2012), os poemas da primeira água diferem da produção da Geração de 45 porque, ao contrário daqueles, João Cabral não buscava rebuscamentos no uso da língua, como o faziam os daquela geração, conhecidos também como corrente neoparnasiana. A construtividade dos poemas de Cabral é marcada, segundo Bosi, por linguagem simples, porém não menos inquietante e profunda, em que é possível verificar “certo maneirismo do desencarnado, do ósseo, do pétreo, que se entende, porém, ao menos no momento em que apareceu, como necessidade de afirmar uma nova dimensão do discurso lírico” (BOSI, 2012, p. 503).

Na denominada segunda água, vertente da obra do poeta conhecida por seu caráter engajado, a atenção do escritor supostamente se deslocaria da linguagem para a realidade apreendida:

No auto de natal, as reflexões sobre a linguagem (embora não ausentes) são menos explícitas. Daí advém um grau maior de transparência discursiva, próprio da segunda água cabralina, em que o real se representa mais enquanto evento do que enquanto sistema. Se, no nível dos fatos narrados (e dramatizados), se privilegia a concretude referencial do universo Severino, as figuras retóricas dessa paisagem [...] irão reforça-lo ainda mais, na medida em que a literalidade e imagem são construídos sob o comando comum dos signos do concreto (SECCHIN, 1985, p.117).

No que diz respeito ao estilo composicional adotado por João Cabral, Dezidero e Terra (2015) também o comentam, ao afirmarem que o autor, assim como a realidade contextual e populacional que retrata, opta por uma linguagem descarregada de sentimentalismo, típico da poesia de cunho lírico, embora, ainda destaquem que, mesmo descarnada deste rebuscamento sentimental, sua escritura seja inquietante:

Para compor *Morte e Vida Severina*, Cabral faz uso do cordel nordestino, da teatralidade, e sua espontaneidade é mostrada de maneira simples ao leitor, para identificar o Severino. As frases são ‘magras e ossudas’ como sua personagem e seu sangue de ‘pouca tinta’. Ele usa a repetição de palavras para intensificar a renúncia àquela vida miserável (PIZA *apud* DEZIDERO; TERRA, 2015, p. 246).

Sobre o funcionamento do poema em questão, que, como visto, está inserido dentro da denominada segunda água, cujo enfoque recai sobre questões sociais, especialmente ligadas ao Nordeste brasileiro, Dezidero e Terra (2015) destacam esta preocupação de João Cabral, que, ao relatar um ambiente tão seco e precário, valeu-se de riqueza e vastidão de conhecimentos linguísticos, culturais e literário:

O trabalho de João Cabral é resultado de uma poesia-construção, onde o uso de elementos básicos nos revela sua característica essencial, isto é, de uma poesia programada e milimetricamente calculada, para que apenas o essencial chegasse a seu público. João Cabral é comprometido com o social. Ao construir uma poesia, constituída de realidade, ele associa poética, política e forma. Ele se preocupa com a sociedade, com as desigualdades, o que nos torna possível verificar em sua poesia temas que trazem a miséria, a seca e a fome nordestina à tona (p. 246).

De acordo com os autores acima citados, através de uma leitura e análise atentas, é possível verificar em João Cabral, especialmente nesta obra em questão – o poema *Morte e vida severina* -, uma preocupação e carinho por parte do autor para com o Nordeste brasileiro e os milhares de severinos, que diariamente desafiam a morte e às privações na tentativa de defenderem suas vidas. A este contato entre o homem nordestino, a sociedade e economia capitalista, bem como ao ambiente precário e hostil

em que vivem (o nordeste brasileiro), os autores enfatizam mais uma vez o trabalho realizado pelo poeta pernambucano ao retratar estes elementos – o nordestino, o nordeste e o sistema capitalista:

João Cabral expõe que estes elementos vitais atuam sobre o homem, favorecendo sub-condições de vida, rodeada de muita miséria, morte, e criando a desesperança. O contato com sua poesia nos mostra que o sistema capitalista transforma os nordestinos em seres atrofiados, não só fisicamente, mas também psicologicamente, criando pessoas incapazes de lutar pela própria sobrevivência (Id, p. 245-246).

Ainda, é importante destacar que, como dito inicialmente neste trabalho, são inúmeros os estudos do poema cabralino à luz de diferentes abordagens. É deste modo que, recorrer ao modo como estas diferentes linhas teóricas abordaram e abordam o poema *Morte e vida severina*, torna-se pertinente, pois, além de ressaltar a importância da obra para o contexto linguístico-literário, ressalta ainda o interesse de diferentes pesquisadores em entender melhor seu funcionamento e constituição, por exemplo, e que, por conseguinte, reflete a necessidade destas pesquisas, o que revela a necessidade de estudá-la e compreendê-la.

Algumas destas abordagens, que partiram de concepções literárias e culturais, veem na obra a coexistência dos gêneros poético e dramático, como Dezidero e Terra (2015):

Morte e Vida Severina – Auto de Natal Pernambucano é um poema dramático. A “história” que se conta não é narrada, mas mostrada através de quadros e cenas que se sucedem, procedimento típico da linguagem teatral. É um poema porque é escrito em forma de versos e é dramático porque sua apresentação dá-se através de quadros (p. 245).

De acordo com os autores, o poema ainda é marcado por inúmeras antíteses que são utilizadas para apresentar todas as contradições e privações vivenciadas pelos inúmeros Severinos que diariamente desafiam a morte. Esta, a morte, por sua vez, ao ser constante no percurso do retirante Severino na busca pela vida, mesmo sendo uma vida severina, compõem um paradoxo dentro do poema, exemplificado desde o subtítulo.

Assim como estes autores, Pinheiro Neto e Cavalcante (2009), também destacam a presença desta dialética entre vida e morte, ou melhor, entre morte e vida, que percorre todo o poema, destacando que, embora a morte se faça mais presente e constante no percurso da retirada, é a vida, que mesmo sendo uma vida severina, ao final do percurso, com o nascimento da criança, que prevalece:

Desde o título encontramos esse jogo dialético, pois morte se opõe a vida, o não ser passa a ser. É interessante observar que os substantivos estão colocados em uma aparente inversão, pois, em uma dimensão temporal e linear teríamos vida e morte, mas a construção do drama retrata a morte durante todo o percurso de Severino, fazendo-o pensar na morte, mas no final tudo se transforma em vida, em possibilidade (PINEHIRO NETO; CAVALCANTE, 2009, p. 70).

Pinheiro Neto e Cavalcante (2009) ainda destacam o modo como as mortes são referidas dentro do poema, como sendo morte matada, morte morrida e a morte que se vive em vida, sendo esta, a morte vivida pela vida severina:

Em *Morte e Vida Severina* Cabral utiliza-se da literatura para denunciar a violência sofrida pelo homem rural, apresentada de todas as formas, tanto natural quanto física, moral e psicológica. A violência causada pela pobreza, pela cobiça, pela falta de assistência, pelas condições climáticas faz com que o personagem principal se depare o tempo todo com a morte (YI-FU TUAN *apud* PINHEIRO NETO; CAVALCANTE, 2009, p. 80).

Estes autores, assim como Dezidero e Terra (2015), também salientam a riqueza descritiva que João Cabral constrói em seu poema, quando faz referências ao espaço seco, árido, mórbido por onde Severino passa durante sua retirada, tendo como indicador cronológico o período de estiagem das chuvas.

Esta dissertação busca contribuir, como dito inicialmente, e é enfatizado na análise e considerações finais, para a compreensão do fenômeno literário à luz da abordagem desenvolvida por Maingueneau (2012), em sua obra, o *Discurso literário*.

A crítica literária concebe e aborda a obra por seu viés artístico, relacionando-a ao estilo de escrita do autor, em um mesmo movimento aproximando-o e distanciando-o das correntes literárias anteriores, movimento modernista de 22 e 30, bem como o movimento concomitante ao seu momento de produção, o movimento modernista de 45.

Este texto, por sua vez, opta por um caminho que compreende a obra como gestão do texto. É a partir da compreensão do discurso literário como discurso constituinte, e o entendimento dos diferentes elementos que o constituem e permitem sua compreensão, os embreantes paratópicos, que esta abordagem distancia-se daquelas que buscam justificar a obra como reflexo de seu contexto, por exemplo.

É por isso que, no próximo tópico, trago uma análise do poema à luz da abordagem artístico-literária realizada por Secchin (1985), tendo por objetivo traçar um paralelo de uma abordagem tida como convencional para o texto cabralino, e assim,

acentuar, no capítulo referente à análise, a abordagem do poema à luz dos conceitos da Análise do Discurso Literário.

2.1. UMA ANÁLISE À LUZ DA TEORIA LITERÁRIA

Embora o intuito desta pesquisa seja propor um novo olhar para a obra de João Cabral de Melo Neto, o poema *Morte e vida severina*, opto por trazer aqui uma análise realizada por Secchin (1985), um estudioso da obra cabralina, para ilustrar o que uma análise de cunho artístico-literário abordaria e contemplaria da obra, para que, no capítulo seguinte, em que realizo a análise do *corpus* à luz dos conceitos da análise do discurso literário, a pesquisa possa contribuir tanto para a área do discurso literário, quanto para os estudiosos da obra cabralina, a partir de outro local teórico, que não o artístico-literário, por exemplo.

Secchin (1985) ao analisar o trecho inicial “O meu nome é Severino” (MELO NETO, 2007, p. 91), em que Severino apresenta-se, diz quem é e para onde vai, é retratado por João Cabral como uma “autoapresentação do personagem [...] que, quanto mais se define, menos se individualiza, pois seus traços biográficos são sempre partilhados por outros homens. Querendo distinguir-se, mais e mais revela sua dissolução no anonimato coletivo” (p. 107).

O autor ainda destaca que, Severino, ao tentar detalhar quais elementos o colocam no mesmo nível que os demais habitantes locais, como “a constituição física e o trabalho a que estão sujeitos” (Id, 1985, p. 108), mais reforça a dissolução de sua identidade.

Em outro momento de sua análise, Secchin (1985) destaca que há liquidificação do homem, ao passo que o rio Capibaribe é humanizado, ao destacar que “O Capibaribe ‘também corta / com pernas que não caminham’. A liquidificação do homem e a humanização do líquido serão procedimentos recorrentes: tais operações absorverão o que há de *menos*, de frágil incompletude, no outro elemento” (p. 109), dando ênfase na subcondição do homem nordestino, retratado por meio de Severino retirante.

Mais adiante na análise da obra, Secchin (1985) destaca o encontro de Severino com a rezadeira, em que o retirante indaga em favor do trabalho campestre e braçal, almejando à vida, sendo contradito pela mulher, cujo sinônimo de trabalho e sustento recai no trabalho com a morte: “o conforto entre o protagonista e uma

rezadeira é um dos momentos fundamentais no embate dos dois termos que definem a condição severina. O homem se propõe uma produção de vida, enquanto a produtividade da rezadeira se materializa apenas com a morte” (p. 110).

Após novos encontros com a morte, através de Severino lavrador, morto por tiro; presenciar dois coveiros conversando sobre a sina dos inúmeros severinos retirantes; além de vários monólogos em que Severino reflete sobre sua condição miserável e frágil diante da morte, eis que o retirante decide por interromper sua jornada, vindo no suicídio, ao saltar no rio, um funeral e fim mais dignos do que os que ocorreram a muitos outros retirantes, que como ele, ao buscarem vida melhor em suas retiradas, apenas com a morte e o próprio fim se depararam.

É neste momento que, como destaca o autor, aparece Seu José, mestre carpina, a advogar em favor da vida, operando com “conclamação à resistência efetivada” (Ibid, 1985, p. 113), bem como a manifestação do auto natalino, que é o subtítulo do poema:

A presença de seu José propicia a passagem para o que Benedito Nunes chamou “o auto no Auto”, como a transposição da paisagem nordestina dos elementos que tradicionalmente representam a celebração do nascimento de Cristo, e a esperança num tempo mais justo que daí decorre. A identificação entre seu José / são José, além da homonímia, se faz pelo ofício de ambos (a carpintaria) e pela alusão a Nazaré (da Mata): local de origem do mestre carpina (Id, 1985, p. 114).

O autor dá seguimento em sua análise, relatando o momento em que os moradores vão ao encontro do recém-nascido, para prestigiá-lo e levar presentes, que suas condições sociais permitem que levem, como leite materno, por exemplo. Além disso, ainda há referência às ciganas, que fazem previsões sobre o futuro da criança.

Secchin (1985) conclui, por fim, que o poema, assim como a tendência para a denominada segunda água cabralina, volta-se para um representação do real, por meio de figuras retóricas, visando a construção deste universo severino, ao afirmar que “Se, no nível narrado (e dramatizado), se privilegia a concretude referencial do universo severino, as figuras retóricas dessa paisagem [...] irão reforçá-la ainda mais, na medida em que literalidade e imagem são construídas sob o comando comum dos signos do concreto” (p. 117).

Barbosa (1974) discute relação do texto cabralino com o concreto, apontada por Secchin (1985), quando afirma que a escrita de João Cabral é marcada por um trabalho com linguagem, e ainda, que tal escrita, ao mesmo tempo que propõe o

trabalho com linguagem, propõe também uma reflexão sobre linguagem e da realidade por esta linguagem (metalinguagem) apreendida e representada, valendo-se, portanto, de uma poética denotativa, como afirma:

Fazendo das relações entre linguagem e metalinguagem o módulo sobre o qual assenta o seu horizonte de criatividade, o texto de João Cabral põe o problema de uma poética da denotação, incluindo a experiência num sistema referencial e autorreflexivo incessante. A sua “leitura” da realidade parece ser crítica na medida em que submete os termos através dos quais ela se realiza a um permanente discurso de indagação acerca de seus relacionamentos (BARBOSA, 1974, p. 139).

O autor, em outro texto, ainda afirma que a poética de João Cabral representa “um *testemunho* áspero” (1996, p. 88), acerca da realidade captada em seus versos, o que lhe garante dentro do campo literário, no contexto em que produziu, “o lugar cartesiano da lucidez mais extrema” (1996, p. 88).

Sendo assim, ratificando a afirmação feita na Introdução deste texto, de que essa retomada de parte do que se diz da obra de João Cabral de Melo Neto não tem por objetivo tratar tais estudos como pressupostos, uma vez que, dentro da própria teoria literária, por exemplo, o poema que analiso é tomado como poema dramático, o que não nego ou desconsidero, nem a realizar juízos de valor, afirmando o que é correto ou coerente em se tratando de pesquisa desta obra que analiso.

Ao trazer tais contribuições realizadas dentro do campo artístico-literário para minha pesquisa, objetivo dialogar com esses achados e aqueles que uma análise do discurso literário de uma obra já tão investigada, como é o caso deste poema cabralino, pode realçar.

Sendo assim, passo a apresentar uma análise do poema à luz dos fundamentos teóricos e analíticos propostos por Maingueneau para análise do discurso literário. Mobilizo a noção de *embreantes paratópicos* – *cenografia*, *ethos* e *interlúngua* – e investigo os modos como tais embreantes constituem a especificidade do discurso, legitimando a enunciação do poema e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, como essas dimensões do discurso são legitimadas pelo próprio desenvolvimento da obra.

CAPÍTULO 3 ANÁLISE DISCURSIVA DO POEMA

O poema “Morte e vida severina - auto de Natal pernambucano”, escrito entre 1954 e 1955, é composto por 18 partes. Antes de cada uma delas, há breves explicações na voz de um narrador, com indicações de ações, de lugares ou mesmo de expressões que denotam determinadas emoções nos personagens. Funcionam como notas para a interpretação do texto e não são pronunciadas pelos atores (Cf. PAVIS, 2005). Falo aqui, é preciso enfatizar, de atores, pois essas notas, muito embora não alterem o gênero do discurso porque estaremos ainda em face de um poema, constroem uma cenografia de indicações cênicas, tal como nos textos para o teatro.

Essa cenografia constrói, portanto, para o poema, uma cena de enunciação própria, que legitima o próprio poema. Insere o leitor num mundo especial que a própria obra instaura para si e que havia sido já anunciada no subtítulo “auto de Natal pernambucano”. O auto é um gênero dramático, geralmente de conteúdo religioso, moral ou místico, originário da Idade Média. Os autos de Natal são encenados nessa época e, com atores interpretando falas, músicas e danças, reconstroem o episódio do nascimento de Cristo.

Certamente, embora a obra *Morte e vida severina* tenha sido encomendada para ser uma encenação teatral, sua produção e difusão deu-se através de um poema, gênero diverso do texto teatral.

No capítulo anterior, destaquei uma entrevista concedida por João Cabral, em que o poeta relatou a adaptação do poema *Morte e vida severina*, de sua proposta inicial, escrito para uma peça de teatro, para a forma de um poema. No que diz respeito a esta “adaptação”, Maingueneau (2012), ao abordar os ritos genéticos, ou seja, todos os procedimentos e etapas que precedem e acompanham uma produção artística, como é o caso do poema, deve levá-los em consideração (etapas e procedimentos: publicação, difusão, estilo do autor), a partir do posicionamento que ocupa no campo literário. O texto foi publicado e difundido sob a forma de um poema e não como peça teatral, embora mobilize elementos do gênero. Alguns elementos do auto estão ali, a captar o leitor, e a cenografia de indicações cênicas age como um dos motores desse funcionamento discursivo.

A teoria que embasa minha análise e fundamenta esta pesquisa, não desconsidera, como já dito, outras vezes, as diferentes abordagens do fenômeno

literário, bem como dos gêneros que compõem o campo literário, como a visão aristotélica e tripartida dos gêneros literário em lírico, épico e dramático; ou ainda, abordagens que aceitem a premissa de que haja intergenericidade nesse poema, por exemplo.

Esta pesquisa parte da afirmação de que há uma cena enunciativa, dotada de uma cena englobante, um gênero discursivo, que, em seu movimento de legitimação, pode (ou não) lançar mão de inúmeras e variadas cenografias.

Cada parte do poema é construída em versos redondilhos, com cinco e sete sílabas. Nas doze primeiras partes do poema, Severino, o personagem nordestino, retirante, segue do agreste nordestino rumo a Recife, tendo o rio Capibaribe como guia, na tentativa de fugir da morte. Nas seis partes restantes, Severino depara-se com o nascimento de uma criança, com o conteúdo da obra e a cenografia teatral enlaçando os sentidos do auto de Natal. Também a viagem de Severino, assim como a dos pais terrenos de Jesus, é uma viagem de fuga, que tenta escapar à morte, e que termina com o nascimento. A criança nascida em Recife salva Severino, assim como o menino nascido no Natal vem salvar a humanidade.

A indicação cênica que abre a primeira parte do poema - “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai” (MELO NETO, 2007, p. 91) – mobiliza ainda um tom de confiança, estabelecendo laços entre leitor e obra, que pode ser entendido como um traço do *ethos* discursivo que emerge do texto. A seguir, fala Severino, naquela que é talvez a parte mais conhecida do poema pelo universo dos leitores brasileiros:

- O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 Como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria;
 como há muitos Severinos
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo da Maria
 do finado Zacarias.
 Mas isso ainda diz pouco:
 há muitos na freguesia,
 por causa de um coronel
 que se chamou Zacarias
 e que foi o mais antigo
 senhor desta sesmaria.
 Como então dizer quem fala
 ora a Vossas Senhorias?
 Vejamos: é o Severino

da Maria do Zacarias,
 lá da Serra da Costela,
 limites da Paraíba.
 Mais isso ainda diz pouco:
 se ao menos mais cinco havia
 com nome de Severino
 filhos de tantas Marias
 mulheres de outros tantos,
 já finados, Zacarias,
 vivendo na mesma serra
 magra e ossuda em que eu vivia.
 [...]
 Mas, para que me conheçam
 melhor Vossas Senhorias
 e melhor possam seguir
 a história de minha vida,
 passo a ser o Severino
 que em vossa presença emigra.
 (MELO NETO, 2007, p. 91-92).

A cenografia, então, após a indicação cênica, se desloca para o diálogo, em que Severino conversa diretamente com os leitores (o coenunciador do poema), tratando-os por “Vossas Senhorias”. Essa dissimetria entre o locutor, para quem é necessário um encadeamento de nomes e referências (substantivos utilizados como adjetivos, na tentativa de caracterizar o personagem Severino), como a necessidade de recorrer ao local de origem (Serra da Costela), parentesco (filho da Maria), por exemplo, enquanto que, por outro lado, à forma como trata o seu destinatário, apenas por “Vossas Senhorias”, colocando-o em posição de destaque, apartado do universo Severino a que a personagem retirante pertence. Além disso, ao interpelar seu coenunciador, Severino procura estabelecer um diálogo direto com quem o acompanha em sua viagem, diminuindo assim a distância entre ele (locutor) e seus coenunciadores (Vossas Senhorias). Estes apontamentos ressaltam a distinção de tratamento destinado a ambos – locutor (Severino) e seus coenunciadores (Vossas Senhorias) - apresenta-se como um traço do falar típico da personagem retirante, que, ao longo da análise do poema, espero verificar se configura um falar Severino, cujos traços englobam pouca escolaridade e baixa renda, típico do trabalhador rural, que constitui mais um traço do *ethos* discursivo do poema, e que se expressa não somente pelo conteúdo da fala de Severino, mas pelo seu modo de enunciar, também. Traços de caráter como simplicidade, humildade e uma certa ingenuidade, associada ao tom de oralidade do discurso de Severino, no encadeamento das informações sobre seu nome e sua origem, como quem vai, assim como uma criança, agregando aos poucos dados ao fio do

discurso, constrói um efeito de sentido de afetividade, ao tentar aproximar-se de seu coenunciador, por meio do seu esforço em se fazer compreendido em suas explicações, sobre quem é, de onde vem e para onde pretende ir.

O ritmo e as rimas – elementos constitutivos da linguagem do gênero poema – conferem musicalidade ao texto e reforçam o apelo afetivo, instaurando um *ethos* de confiança. A forma de encadeamento das frases, em que Severino, no seu modo de homem simples, se utiliza de um léxico coloquial e de uma modalidade didática, permitirá ao texto não apenas construir a cronologia e a topologia do poema, o seu mundo, mas também incorporar, por meio do *ethos* e da cenografia, o mundo do retirante, participando mesmo de seu percurso.

Ainda, no que tange à interlíngua, ou seja, o código de linguagem próprio do processo de criação literária, destacam-se, além dessa forma de encadeamento de sentenças que não é típica do português culto escrito, a presença de elementos do léxico e da cultura nordestinos, constitutivos da enunciação de Severino, funcionando como motores paratópicos da obra.

Destaco que, já de início, o código linguageiro que começa a ser delineado, construído e constituído, apresenta-se como variante do falar no nordeste brasileiro, não como uma variante última e destacada que represente por si só o falar nordestino, mas como um código mobilizado especificamente para representar uma possibilidade para este dizer (nordestino), através da enunciação proferida por Severino e pelos personagens que este encontra em seu percurso.

Em um mesmo movimento, a fala de Severino, assim como é abordado neste capítulo, constrói o *ethos* do retirante em processo de retirada, bem como do tempo-espço em que sua fala é proferida. E ainda, neste movimento, a própria língua – interlíngua - é gerida, originando um código próprio para o texto, que o confere, portanto, um lugar (posicionamento) para si no campo literário.

Fica evidente, já na primeira parte do poema que, durante a enunciação de Severino, informações do seu lugar de origem “serra da Costela, / limites da Paraíba” são mobilizadas para tentar construir a identidade do retirante. Além disso, destaco ainda o uso de substantivos como “magra”, “ossuda”, “costela”, utilizados para se referirem à terra de origem de Severino, caracterizando não apenas o lugar, mas também a condição precária e miserável que persegue o retirante, e que o obriga a retirar, buscando sobrevivência.

Neste mesmo movimento em que o retirante busca no outro, como no trecho “da Maria do Zacarias”, e no trecho em que descreve sua terra natal, “vivendo na mesma serra / magra e ossuda em que eu vivia”, ou ainda, quando a atenção recai sobre o que o retirante diz e o que depreende do seu tom ao dizê-lo, “Mas isso ainda diz pouco:”, refletem a coexistência e operacionalização dos embreantes paratópicos, no processo de instauração do discurso, através deste movimento, que é típico da paratopia criadora e do personagem Severino, já demonstram o processo de legitimação da obra dentro do campo literário, e por conseguinte, seu posicionamento dentro deste campo, uma vez que, evidenciam referências à origem de Severino (“da Maria do Zacarias”), que representam não apenas elementos da interlíngua, mas também, da imagem que dele começa a ser construída, como pessoa que partilha identidade com muitos outros de mesma sina. Além disso, essa insistência de Severino por se fazer conhecido e esclarecido diante de seu coenunciador, mostram-se como um movimento, que, por sua vez, é característico do discurso, enquanto processo e da paratopia, cuja a busca por um lugar, é constante e impossível.

Na segunda parte, por meio novamente da cenografia de indicação cênica, o leitor é informado de que há “dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de ‘Ó irmão das almas! Irmão das almas! Não fui eu que matei não!’” (MELO NETO, 2007, p. 93). O poema instaura seus sentidos, então, não por meio de um diálogo entre personagem e leitores, mas por uma cenografia de conversa entre Severino e os dois homens que transportam um defunto. O texto traz as marcas do turno de fala dos participantes da conversa, mas não diferencia qual dos dois homens a carregar o defunto responde às perguntas de Severino:

- A quem estais carregando,
irmãos das almas,
embrulhado nessa rede?
dizei que eu saiba.
- A um defunto de nada,
irmão das almas,
que há muitas horas viaja
à sua morada.
- E sabeis quem era ele,
irmãos das almas,
sabeis como ele se chama
ou se chamava?
- Severino Lavrador,
irmãos das almas,
Severino Lavrador,
mas já não lavra

(MELO NETO, 2007, p. 93).

No trecho em questão, como dito, encontramos uma cenografia de conversa entre Severino e as pessoas que carregam o defunto, que, passamos a saber, é de um lavrador que também se chamava Severino. Embora o poema se construa numa cenografia de conversa, há a presença de ritmo, a organização do texto em versos, a presença regular de métrica, características da cena genérica poema.

Mesmo que seja possível verificar a presença de diferentes cenografias, a recorrência a estas contribuem para a legitimação do gênero poema.

Elementos como o vocativo “irmãos das almas”, a prática de carregar defuntos em redes, o uso do verbo “lavar” e a repetição do nome próprio Severino, já anunciado na primeira parte como nome de muitos no lugar, apresentam-se como elementos da cultura e do falar nordestinos, construindo o código linguageiro próprio do poema, que o caracteriza enquanto texto, mas que responde também por seu processo de legitimação e pelos efeitos de sentido que vai construindo, através do personagem retirante, representativo de uma das inúmeras possibilidades do falar e cultura nordestinos, que, por conseguinte, em concomitância ao desenvolvimento da obra/discurso, vai construindo, instaurando.

Em um mesmo movimento, o código linguageiro legitima o poema em construção ao constantemente aludir a Severino, sua condição de vida, seu jeito particular de falar; bem como toda a cena de enunciação que busca legitimar, através das inúmeras cenografias, dos traços do *ethos*, por exemplo, que instaura com seu desenrolar.

Temos ainda nesse mesmo trecho da segunda parte do poema, a referência ao morto que os homens carregam como “um defunto de nada”, a reforçar a emergência de um *ethos* de homem insignificante, de existência e subsistência precárias, cuja vida não tem valor.

E ainda, há de se destacar que, o homem que vem na rede, um Severino, lavrador de profissão, além de não poder lavar mais, assim como o retirante Severino que constrói sua viagem juntamente ao discurso que instaura a obra, realiza uma “viagem”, como relatam os homens que o transportam, mas diferentemente do personagem que o leitor/coenunciador é convidado a seguir, o defunto já tem morada certa.

Tanto código linguageiro quanto *ethos*, assim como os demais embreantes paratópicos operam em concomitância quando se deseja trabalhar com discursos constituintes, como é caso do discurso literário, com o qual trabalho nesta dissertação. É deste modo que, o uso da expressão “irmãos das almas”, como já destacado, representa um elemento do código linguageiro próprio desta obra, pois dentro as inúmeras possibilidades presentes na interlíngua, esta foi utilizada para participar do processo de legitimação do discurso e da obra. Além disso, é importante destacar que, a conversa entre os coveiros e Severino, assim como a escolha lexical para referir-se ao defunto, somados ao modo como interpelam-se durante a conversa (“irmãos das almas”) permitem construir o *ethos* do homem nordestino, não um homem qualquer, mas um dos vários severinos que habitam o nordeste brasileiro, como homem temeroso e frágil diante da morte, reforçado pelo uso do termo “nada”. Em contrapartida, este constante buscar de um lugar para si, como faz o retirante Severino, revelam sua não aceitação de sua fragilidade diante da morte, ou seja, da busca por seu lugar na vida.

Na terceira parte do poema, que assim como as demais partes, desde sua abertura, verifica-se mais uma vez uma indicação cênica “O retirante tem medo de se extraviar porque seu guia, o rio Capibaribe, cortou com o verão” (MELO NETO, 2007, p.97), que permite ao coenunciador conhecer quais são as intenções de Severino em seu processo de retirada.

Saliento novamente que as indicações cênicas, dentro da obra, representam uma cenografia que, assim como as demais, corroboram para o processo de legitimação do discurso literário (e do poema) que, ao lançar mão desses recursos, instaura para si o efeito de sentidos de auto natalino, orientando seu coenunciador quanto ao que ocorre dentro da discursivização que ocorre no poema. Severino, “temeroso” dos riscos e perigos que cercam sua viagem pela ausência do fluxo do rio Capibaribe, seu guia, segue em frente:

[...] Pensei que seguindo o rio
eu jamais me perderia:
ele é o melhor guia.
Mas como segui-lo agora
que interrompeu a descida? [...]
(MELO NETO, 2007, p. 98).

A terceira parte do poema se constrói como um solilóquio, mas sem deixar de ser poema, ou seja, o solilóquio é uma cenografia, caracterizado como cena de

fala em que uma pessoa mantém um diálogo consigo mesma, geralmente em situação na qual medita sobre sua situação. Essa cenografia é precisamente a ideal para que Severino busque respostas, dentro de si mesmo, para seu dilema de prosseguir ou não na viagem, tendo em vista que, nem o rio, que fielmente seguia, se faz presente.

Aí, além dos traços de humildade, de homem simplório, vejo também traços de um sujeito inseguro, temente, na construção do *ethos* do poema por meio da voz do enunciador Severino. Neste caso, estes traços do *ethos* decorrem do tom como seu discurso é construído, e não necessariamente pelo que profere. A este tom que depreende do discurso, em se tratando da construção do *ethos*, Maingueneau (2012) denominou de *ethos mostrado*, que, como dito, depende do tom como o discurso é enunciado.

Além disso, é importante que eu destaque que, este tom temeroso e inseguro que se depreende do discurso de Severino, é corroborado no conteúdo pela ausência do rio Capibaribe que, neste momento do trajeto, interrompeu seu curso natural, deixando Severino sozinho, o que, por conseguinte, intensifica a ocorrência do solilóquio.

A esperança de Severino, no propósito de sua viagem, parece atrelada ao rio, vê-se pelas referências “o caminho mais certo”, “melhor guia”, e que apesar de toda a morte presenciada em seu fluxo natural, do agreste a Recife, mantém-se constante, obstinado, metaforicamente comparado ao cordão do rosário (como destaque a seguir), que Severino reza/percorre. Sua ausência deixa o retirante temeroso, incerto sobre sua viagem, vulnerável diante da morte/vida severina.

Penso ser importante aqui, ressaltar novamente que os embreantes paratópicos, embora possam ser observáveis isolados em trechos de textos, apresentam-se de modo integrado na obra, funcionando como motores da paratopia da obra e de seu autor.

Ainda na terceira parte, em outro trecho, pode-se verificar também que a fala de Severino revela a religiosidade típica do povo nordestino, e que, por meio do posicionamento na interlíngua, o texto constrói para o seu *ethos* os traços de um sujeito religioso, apegado às tradições locais, evocando itens lexicais como “ladainha”, “rosário”, “rezar o rosário”:

- Antes de sair de casa
aprendi a ladainha
das vilas que vou passar

na minha longa descida.
 Sei que há simples arruados,
 sei que há vilas pequeninas,
 todas formando um rosário
 cujas contas fossem vilas,
 todas formando um rosário
 de que a estrada fosse a linha.
 Devo rezar tal rosário
 até o mar onde termina,
 saltando de conta em conta,
 passando de vila em vila [...]
 (MELO NETO, 2007, p. 97-98).

A comparação metafórica entre as vilas e as contas do rosário, bem como o percurso por onde passa com a linha que liga as contas do rosário, além da disposição de Severino em rezar/passar por todas as contas, corroboram para o *ethos* religioso, bem como as expressões escolhidas, como “arruados”, “vilas pequeninas”, “vilas” para fazer referência às moradias nordestinas, reforçam por meio do código linguageiro os sentidos do poema. Há um entrelaçamento radical entre forma e conteúdo, colocado em funcionamento pelos elementos da língua, pelo *ethos* e pela cenografia. O poema diz o que diz e não haveria outro modo melhor, mais legítimo de dizê-lo, pois, ao lançar mão das cenografias que mobiliza, como o diálogo, o solilóquio, por exemplo, bem como a construção do *ethos* religioso, temeroso e corajoso que emigra, ou ainda, elementos lexicais, construções sintáticas que reforçam a constituição de um código linguageiro que identifique a obra dentro do campo discursivo e literário, garantindo-lhe, portanto, um lugar seu dentro destes campos, permitindo, por isso, que diga o que deseja dizer. Nenhuma outra voz seria mais apropriada que a de um Severino, que através de seu dizer, constitui um falar nordestino, dentre os vários possíveis e existentes, capaz de captar o viver no nordeste, bem como o tempo-espço de onde/quando seu dizer se dá. Além disso, nenhuma cenografia mais adequada que essas para falar das dificuldades da caminhada de um nordestino em seu processo de emigração para a Zona da Mata.

Severino, ao se referir às moradias e locais por onde seu percurso o guia, por “arruados” e “vilas pequeninas”, todas como “contas” de um rosário, dá ênfase ao que inicialmente ele disse, quando na primeira parte do poema apresentou-se e disse, que “há muitos Severinos”, “iguais em tudo na vida”, ou seja, novamente, o personagem faz referência à condição de vida partilhada por inúmeros habitantes do local, que, assim como ele, levam uma vida severina.

Ainda, este apego ao “rosário”, à “ladainha”, este percorrer do rosário, fazendo da retirada uma procissão, uma oração até ao seu local de chegada, a cidade de

Recife, depreende novamente, do que Severino diz, e do tom como o diz, um *ethos* de súplica, como se a oração pudesse lhe proporcionar a vida, que no agreste não encontrara.

Em um mesmo movimento, a partir do *ethos*, seja o dito ou o mostrado, é possível perceber o modo como à língua é gerida dentro do espaço de possibilidades possíveis para a enunciação que constrói o sujeito nordestino e o tempo-espaço em que este vive, dando “fisionomia” não apenas ao nordestino, mas também ao falar típico deste lugar e personagem (de acordo com esta mobilização, que resulta nesta obra), e assim, ao código linguageiro que este dizer instaura. E ainda, como estes embreantes – interlíngua e *ethos* -, dentro de selecionadas cenografias, operacionalizam o discurso legitimando todos os seus componentes, que ao serem legitimados, também o legitimam (enquanto discurso) e todo o universo que constrói. E, não posso esquecer que, de acordo com Maingueneau (2012) e o que seu programa de estudos para os discursos constituintes, que através da análise destes embreantes, que em seu movimento permitem entender a paratopia, seja das personagens, seja paratopia criadora, permitem por sua vez, entender o funcionamento da literatura como acontecimento discursivo, e não como reflexo de um contexto ou mesmo visão de mundo, por exemplo.

Na parte seguinte, ou seja, na quarta parte do poema, a cenografia de indicação cênica revela que Severino se aproxima de uma casa em que “[...] estão cantando excelências para um defunto, enquanto um homem, do lado de fora, vai parodiando as palavras dos cantores” (MELO NETO, 2007, p. 99):

- Finado Severino,
quando passares em Jordão
e os demônios te atalharem
perguntando o que é que levas ...
- Dizes que levas cera,
capuz e cordão
mais a Virgem da Conceição.
[...]
- Dizes que levas somente coisas de não:
fome, sede e privação [...]
(MELO NETO, 2007, p. 99).

O canto de excelências que Severino presencia é um elemento que, apresenta-se como representante desta discursivização do nordeste brasileiro – velar alguém em sua casa acompanhado de ladainhas, rezas, cantorias em homenagem ao defunto - resultante do posicionamento na interlíngua na obra, criando para si um código linguageiro próprio, que pouco a pouco configura, não apenas um código

próprio para a obra, mas ainda, um código próprio capaz de evidenciar o nordestino (nordestino Severino) e o nordeste brasileiro por meio do código linguageiro que a obra vai instaurando. Em um mesmo movimento, a enunciação e o discurso, e o que deles decorrem, ou seja, o código linguageiro, por meio deste, legitimam àqueles (enunciação e discurso).

A afirmação de que as “excelências” estão sendo “parodiadas” por um homem reforça a presença de pelo menos mais dois traços do *ethos* discursivo do poema: um traço de familiaridade, amizade, proximidade, por parte dos que velam o defunto, e um outro, um traço de ironia, por meio do jogo entre o que é cantado pelas pessoas dentro da casa e o que é imediatamente ressignificado pelo homem que está do lado de fora. Esse efeito é reforçado, ainda, pela emergência de uma cenografia de “repente”, em que duas pessoas ou mais, como se respondessem umas as outras ordenada e constantemente, respondem por um texto único dotado de humor irônico. Trata-se de uma cena de fala típica da cultura nordestina. O repente consiste em um jogo de palavras, frases e afirmações, por exemplo, em que duas pessoas ou mais devem, após a informação dita, construir imediatamente sua própria afirmação em resposta, de maneira coerente, ritmada e rimada.

Ainda, no que diz respeito ao código linguageiro, que recobre e permite a constituição do *ethos*, é possível verificar uma interpelação informal entre as pessoas que velam e o defunto Severino, que está sendo velado, como nos verbos em segunda pessoa do singular “passares”, “dizes” e “levas” por exemplo, típico do nordeste e legitimador do discurso desta obra.

Além disso, o que dizem (*ethos* dito) e o tom (*ethos* mostrado) que deste dizer depreende, revelam, além da fé, da religiosidade, a esperança do nordestino-severino, que após uma vida tão privativa, mesmo que o percurso do defunto esbarre em “demônios”, a paz, a salvação e os céus lhe sejam a recompensa no pós-vida severina/pós morte. Este entendimento é reforçado pelo uso do verbo “passares”, indicando que o encontro com os demônios é apenas passageiro.

Do mesmo modo, a paródia, embora irônica, mostra-se crítica, pois enfatiza o que um nordestino-severino teve em vida, e que no pós vida-severina/pós morte, ainda o espera e acompanha, como a “fome”, a “sede” e a “privação”.

A escolha destes elementos reforçam a condição precária e árdua vivida pelos nordestinos, “iguais em tudo na vida”, que, como já abordado, está dito na fala das pessoas presentes no velório, bem como do tom religioso e esperançoso que depreende

do dizer destes ou do tom irônico do parodiador, permitindo então, a construção do *ethos* severino. E ainda, em um mesmo acontecimento discursivo, além do *ethos*, é possível verificar o modo como os elementos da língua, dentro de todas as possibilidades, para construir esta cenografia de um velório e de uma paródia, são mobilizados, ao mesmo passo que, permitem, ao serem compreendidos em funcionamento, permitem entender como o poema, pertencente à cena englobante literária funciona e garante para si um lugar no campo discursivo e literário.

Na quinta parte, Severino, indeciso sobre continuar ou não seu caminho, sente-se “cansado da viagem [...] pensa interrompê-la por uns instantes e procurar trabalho ali onde se encontra” (MELO NETO, 2007, p. 100):

- Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida severina
(aquela vida que é menos
vívda que defendida,
e é ainda mais severina
para o homem que retira).
Penso agora: mas por que
parar aqui eu não podia
e como o Capibaribe
interromper minha linha?
(MELO NETO, 2007, p. 100).

Analisando este trecho, vemos um Severino receoso e pensativo, considerando não continuar a jornada; reforçam-se os traços do *ethos* de homem combatido, cheio de dúvidas, prestes a entregar-se à má sorte de sua vida que só morte encontra ou “vida severina”. A apropriação do nome próprio como adjetivo marca a totalidade do poema, resultando em efeito de sentidos de recobrimento e intensificação das características do sofrimento do personagem e dos traços de caráter, bem como do corpo que se vê emergir no fio do discurso, o *ethos* discursivo do poema, num indissociável enlaçamento. Elementos como o próprio rio Capibaribe, constante no processo de retirada, ou ainda a própria morte, ao serem selecionados e incorporados ao discurso que se desenvolve e desenrola na/em obra, adquirem sentido específicos dentro deste código linguageiro. Tais elementos, embora dentro dos estudos da língua portuguesa refiram-se a nome próprio e comum, respectivamente (Capibaribe e morte),

ao serem caracterizados como guia (rio Capibaribe) e festiva (morte), atribuem sentido à vida severina, pois são elementos constantes para a caracterização da personagem, que, por conseguinte, caracteriza um estilo de vida, toda uma coletividade, além de, contribuir ainda para a constituição de um falar nordestino, típico dos severinos retirantes.

A indicação cênica que abre esta parte do poema, ao caracterizar Severino como “cansado”, contribui para a caracterização do *ethos* severino, que mesmo sendo trabalhador (“o retirante pensa [...] procurar ali onde se encontra”), também se cansa, apresenta oscilações.

Neste trecho destacado, chama a atenção a presença da anáfora, por meio da expressão “só” (“só a morte vejo ativa / só a morte deparei [...] / só morte tem encontrado”), que dá ênfase na constância da morte, tanto no processo de retirada, quanto na região onde Severino vive. O advérbio de modo, realça a presença absoluta da morte, que tem se mostrado “ativa”, “festiva”, presente. Essa constância da morte, este seu modo de se fazer presente na vida, torna necessário o que Severino afirma algumas vezes ao longo do poema, de que a vida vivida onde vive e para onde pretende retirar é uma vida mais defendida que vivida, pois, trata-se de uma vida severina.

Este modo de ver a vida e a morte, apresentado através do personagem Severino, reflete o modo como a língua é gerida na obra, e que, ao ser gerida, constrói o personagem, aspectos culturais, tempo-espaco, o *ethos* deste Severino (seja por meio do discurso do personagem, seja pelas inúmeras faces de tantos Severinos que habitam a região).

Além disso, Severino ao cogitar interromper sua viagem, denotam o que ele afirma sobre a vida severina, que “é menos vivida que defendida”, através de sua intenção de procurar trabalhar, tentar garantir sua sobrevivência. E mais uma vez, o uso do advérbio de intensidade “menos”, novamente remete ao discurso referente à vida severina.

Essa quinta parte termina com Severino adiantando elementos da sexta parte do poema, mas sem que se desfaça a cenografia de solilóquio construída em toda a quinta parte:

Vejo uma mulher na janela,
ali, que, se não é rica,
parece remediada
ou dona de sua vida:
vou saber se de trabalho

poderá me dar notícia
(MELO NETO, 2007, p. 101).

Ao fim desta parte, Severino ao deparar-se com uma mulher, já antecipa para o coenunciador que o acompanha, que a mulher em questão pode não ser mais um Severino, pois deduz que ela pode ser alguém que parece “dona de sua vida”, diferente de todos os Severinos, que assim como ele, defendem suas vidas da morte agressiva e constante em suas vidas diárias.

Na sexta parte, observamos Severino: “dirige-se a uma mulher na janela, que depois descobre tratar-se de quem se saberá” (MELO NETO, 2007, p. 101). Assim começa:

- Muito bom dia, senhora,
que nessa janela está;
sabe dizer se é possível
algum trabalho encontrar?
- Trabalho aqui nunca falta
a quem sabe trabalhar;
o que fazia o compadre
na sua terra de lá?
- Pois fui sempre lavrador,
lavrador de terra má;
não há espécie de terra
que eu não possa cultivar.
- Isso aqui nada adianta,
pouco existe o que lavar;
mas diga-me, retirante,
que mais fazia por lá?
[...]
- Deseja mesmo saber
o que eu fazia por lá?
comer quando havia o quê
e, havendo ou não, trabalhar.
- Essa vida por aqui
é coisa familiar;
mas diga-me, retirante,
sabe benditos rezar?
sabe cantar excelências,
defuntos encomendar?
sabe tirar ladainhas,
sabe morto enterrar?
[...]
- Agora se me permite
minha vez de perguntar:
como a senhora, comadre,
pode manter o seu lar?
- Vou explicar rapidamente,
logo compreenderá:
como aqui a morte é tanta,
vivo de a morte ajudar.

[...]
 Só os roçados da morte
 compensam aqui cultivar [...]
 (MELO NETO, 2007, p. 105-106).

A cenografia agora é de diálogo, entre Severino e a mulher, que saberemos então rezadeira. Mas há também elementos que possibilitam analisar a cenografia como repente, de novo, pois há o jogo de palavras, em que duas pessoas se enfrentam e são forçadas a rimar e dar ritmo ao que falam, em resposta ao que foi dito pelo concorrente. Mais uma vez, a cenografia e um posicionamento na interlíngua que enfatiza elementos próprios da cultura e da fala nordestina constroem um código linguageiro próprio para o discurso e enunciação que decorrem do desenvolvimento do poema, que contribui também para a construção dos sentidos do texto. Ressalto que a presença de rimas, exemplificadas pela presença de verbos terminados em “-ar”, como em “*encomendar/enterrar*”, por exemplo, atribuem musicalidade ao texto, reforçando e sustentando a cenografia do repente, bem como a configuração de um código linguageiro próprio deste discurso-obra. Além disso, a rima ainda corrobora para que o gênero discursivo poema legitime-se.

Ainda, no que se refere ao código linguageiro, não apenas as construções sintáticas e morfológicas que resultam em rimas, ou mesmo os verbos mobilizados na segunda pessoa do singular, mas também os sentidos que tais escolhas constroem, como o trabalho da rezadeira com a morte para sobreviver em meio a tanta miséria, também pode ser apontado como elemento próprio deste código.

Expressões como “lavarar”, “cultivar”, “benditos rezar”, “encomendar defuntos”, dentre outras, caracterizam os ofícios do homem severino e da rezadeira, respectivamente. Toda a experiência profissional de Severino, que na verdade está diretamente à sua tentativa de defender sua vida, ressalta a aridez da labuta diária enfrentada pelos nordestinos. Tal aridez, mesmo bebendo do sangue, da vida de tantos e tantos severinos a todos instante, ainda mostra-se seco, improdutivo.

Além disso, através da fala da rezadeira, é possível verificar todo um discurso marcado pela presença da morte, que mesmo diante de quem busca a vida, como é o caso de Severino, mostra-se (a morte mostra-se) um meio de trabalho e sustento favorável e viável, em um ambiente tão hostil e precário, como é o agreste nordestino.

Novamente, a ocorrência do advérbio “só”, em “Só os roçados da morte / compensam aqui cultivar”, reforçados pela fala da rezadeira, como quem advoga em

favor da morte, pois, irônica e contraditoriamente, sustenta e a ajuda a manter sua vida e lar. A morte apresenta-se como única certeza, companheira e fim, com quem a rezadeira mantém estreita relação de trabalho, negócio muito próspero para quem à morte opta por ajudar.

Da mesma maneira, é possível captar os traços mobilizados pelo *ethos* que emerge do texto – o de homem trabalhador, homem da terra, dos “roçados”, capaz de cultivar terra mesmo quando dela pouco há para tirar, homem sofrido, descrente da vida e daquilo que pode esperar da sua existência árdua, um homem que persevera, em busca de trabalho.

Assim como no trecho que abre a obra, com Severino tentando apresentar-se e definir-se diante de seu coenunciador e companheiro de retirada, neste momento, torna-se oportuno salientar que de acordo com suas passagens e paragens, diferentes faces do *ethos* severinez são possíveis de serem identificadas, ora de homem didático, atencioso, ora de homem temeroso, angustiado, subserviente, ou ainda, de homem trabalhador, que qualquer roçado nordestino ou da vida não teme vencer.

“O retirante chega à Zona da Mata, que o faz pensar, outra vez, em interromper a viagem” (MELO NETO, 2007, p. 106): assim começa a sétima parte do poema. Reproduzo abaixo um trecho:

- Bem me diziam que a terra
se faz mais branda e macia
quanto mais do litoral
a viagem se aproxima.
[...]
Quem sabe se nesta terra
não plantei minha sina?
Não tenho medo de terra
(cavei pedra toda vida),
e para quem lutou a braço
contra a piçarra da Caatinga
será fácil amansar
esta aqui, tão feminina.
Mas não avisto ninguém,
[...]
Por onde andará a gente
que tantas canas cultiva?
[...]
Decerto a gente daqui
jamais envelhece aos trinta
nem sabe da morte em vida,
vida em morte Severina
[...]
(MELO NETO, 2007, p. 106-107).

Severino, avançando em sua retirada, chega à Zona da Mata, região próxima do litoral, que, como ele próprio destaca por meio de um solilóquio, é uma terra “branda e macia”, oposição à terra em que sempre seca, árida desbravou na região do sertão. As referências à Zona da Mata nordestina contribuem para a configuração do tempo e espaço do poema. Ainda, é importante destacar que, a terra, além de “branda” e “macia”, mostra-se fértil, produtiva, como o próprio retirante a retrata (“tão feminina”).

Em se tratando de região nordestina, com solo macio e propício ao cultivo de cana de açúcar, é possível deduzir que se trata do solo massapé, que, durante o período de exploração nordestina pela colonização portuguesa, mostrou-se solo apto para tal fim.

Para Severino poder descrever com tantos detalhes o espaço, só é possível fazê-lo sendo dia ainda. Tais elementos, embora refiram-se diretamente a um lugar e tempo (topografia e cronotopia, respectivamente) pertencentes ao mundo real, ressaltado, remetem-se ao universo de sentido construído pelo discurso. Tais elementos além de fazer referência ao tempo-espaço, são elementos da interlíngua selecionados para dar sentido a este fio discursivo, que é o poema, que assim como a retirada de Severino, está em movimento, desenvolvendo-se.

Ainda, sobre o código linguageiro, é pertinente destacar o jogo de palavras muito significativo dentro deste trecho, que assim como toda a obra, trabalha com a polarização constante, entre vida e morte. Na passagem final destacada acima, em que Severino questiona-se onde estariam os demais Severinos, cuja morte sempre é precoce, há um jogo com os termos “vida” e “morte”, ao reforçar que os muitos Severinos não sabem “da morte em vida, / vida em morte Severina” (MELO NETO, 2007, p. 107), ou seja, dá ênfase que a vida vivida por ele, representante do nordestino, mas não um nordestino qualquer, e sim um Severino, cuja vida é tão precária, tão mísera e curta, que mesmo em vida, é uma morte que se vive. Além disso, tal ênfase na via severina realça novamente este *ethos* Severino, que a viagem do retirante, a cada parte, corrobora para construir, como uma identidade fragmentada, um quebra-cabeças (ou as contas de um rosário), que precisa ser percorrido em sua totalidade para fazer sentido.

Do mesmo modo, é esta vida tão precária e difícil que resulta, portanto, em uma vida marcada por esta condição severina de ser vivida que terá, também, reflexos na morte do nordestino, não sendo ainda uma morte qualquer, mas uma “morte severina”.

Esta inversão dos elementos sintagmáticos (morte/vida e vida/morte) constroem sentido específico dentro deste poema, que em outra obra, por exemplo, não teria. É através desta seleção dentro da interlíngua para construção do código linguageiro, que a obra em seu desenvolvimento vai firmando lugar para si dentro do campo discursivo e literário, principalmente por constituir uma possibilidade sobre o ser, ver e falar nordestinos, bem como do tempo-espaço que o discurso-obra instauram.

Os sentidos de desânimo e o tom confessional, de descrença, construídos na passagem anterior, dão lugar a um outro tempo e lugar de enunciação, em que podemos observar esperança, expectativa de viver melhor, percebível tanto do que é dito, quanto do modo como se diz o que se diz, realçados tanto pelas referências à terra, como “branda” e “macia”, quanto à possível longevidade de quem vive ali, cuja morte não chega “antes dos trinta”, dando o realce que menciono, de esperanças na vida.

O retirante revela sua vontade e bravura diante do trabalho braçal pesado “Não tenho medo de terra / (cavei pedra toda vida)” (MELO NETO, 2007, 106-107), o que reforça sua luta pela vida, mesmo sendo uma vida severina.

Mais uma vez, como é possível verificar, assim como na polaridade *vida/morte* e em *morte/vida*, há a construção de um *ethos* que já não teme, não se acovarda diante da morte, mas que, mesmo que braçalmente, pretende defender sua vida como sempre o fez, de acordo com as próprias palavras de Severino. Tais sentidos depreendem-se tanto do tom do enunciado quanto do que é dito.

Mas então, Severino “assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério” (MELO NETO, 2007, p. 108):

- Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
- É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.
[...]
- Agora trabalharás
só para ti, não a meias,
como antes em terra alheia.
[...]
Trabalhando nessa terra,
tu sozinho tudo empreitas:
serás semente, adubo, colheita.

[...]
 - Esse chão te é tão bem conhecido
 (bebeu teu suor vendido).
 - Esse chão te é bem conhecido
 (bebeu o moço antigo).
 [...]
 - Desse chão és bem conhecido
 (te espera de recém-nascido).
 [...]
 - Na mão direita um rosário,
 milho negro e ressecado.
 - Na mão direita somente
 o rosário, seca semente.
 [...]
 E agora, se abre o chão e te abriga,
 lençol que não tiveste em vida
 [...]
 (MELO NETO, 2007, p. 108-111).

Se até aqui Severino era enunciador nas diferentes cenografias que constroem o poema, agora passa a espectador. A voz que emerge no poema é a das pessoas que enterram um defunto e para ele entoam palavras tristes.

A cenografia em questão passa a ser a de um diálogo entre pessoas que velam um defunto, e Severino, do lugar em que está, posso dizer, assiste a uma encenação irônica, pois, apenas após a morte, o falecido tem seu pedaço de terra garantido, ou mesmo roupas que o cubram. Posses que, em vida tanto buscou, e por elas morreu. Esta posse possível, apenas no pós-morte, representam este discurso irônico, marcado neste trecho do poema.

O que dizem e o tom que deste dizer depreende, reforçam o *ethos* de um homem da terra, trabalhador que a vida toda passou trabalhando na terra alheia, terra esta que, como dito pelos presentes no acompanhamento do defunto, bebeu o suor, o sangue e a vida, de mais um Severino, pois afirmam, que o agora defunto, trabalhará apenas para si, no palmo de terra medida que merece sendo “semente, adubo, colheita” deste espaço que em morte lhe foi reservado.

Há a reafirmação dessa enunciação, em que a imagem (*ethos*) de um homem trabalhador, simples, de trabalhos pesados, campais, ao mesmo tempo em que, ironicamente, trabalhou em uma terra que apenas em morte lhe caberia alguma porção, cujo preço cobrado fora o suor, a vida.

Mesmo após a morte, a presença do rosário, “milho negro e ressecado”, além de reforçar o *ethos* de homem sofredor e trabalhador, destacam-se como elementos do código linguageiro, pois enfatizam a miséria, a pobreza e a constante luta do

trabalhador Severino contra a morte em defesa da vida, mesmo sendo uma vida severina.

Fica evidente nesta parte que o trabalho com o código linguageiro, em que marcas do tempo-espço (“latifúndio”, por exemplo); do *ethos* do defunto (mais um Severino), construído, tanto pelo que foi dito a respeito do morto, quanto pelo tom do que dizem (tom de pena, descrença, e ao mesmo tempo libertação, em que a morte garante, mesmo que em palmos medidos, a terra que em vida, mais um Severino lavrador buscou); ou ainda, pela sobreposição de cenas, em que uma nova cenografia (um enterro, presenciado pelo personagem principal), por exemplo, em um mesmo movimento discursivo, permite a compreensão do funcionamento do motor paratópico, que, por sua vez, permite e explica o funcionamento da obra literária, e ainda, seu processo de legitimação e posicionamento dentro do campo discursivo e literário.

Esta parte do poema encerra-se ironicamente, quando afirma que apenas na morte o homem terá o que em vida nunca poderia ter, uma terra (“lençol”) que o abrigue.

Mas em decorrência do que presenciou, “O retirante resolve apressar os passos para chegar logo ao Recife” (MELO NETO, 2007, p. 111), em vez de pensar em parar como o fez outras vezes.

- Nunca esperei muita coisa,
digo a Vossas Senhorias.
O que me fez retirar
não foi grande cobiça;
o que apenas busquei
foi defender minha vida
de tal velhice que chega
antes de se inteirar trinta;
se na serra vivi vinte,
se alcancei lá tal medida,
o que pensei, retirando,
foi estendê-la um pouco ainda.
Mas não senti diferença
entre o Agreste e a Caatinga,
e entre a Caatinga e aqui a Mata
a diferença é a mais mínima.
[...] Sim, o melhor é apressar
o fim desta ladainha,
fim do rosário de nomes
que a linha do rio enfia;
é chegar logo ao Recife,
derradeira ave-maria
do rosário, derradeira
invocação da ladainha,

Recife, onde o rio some
e esta minha viagem se fina
(MELO NETO, 2007, p. 111-113).

No trecho acima, novamente nos deparamos com uma cenografia de diálogo, como aquela que abre o poema, em que Severino conversa com os coenunciadores, tratando-os por “vossas senhorias”. Reforçam-se também os traços do *ethos* subserviente, humilde, sem “grande cobiça”, que apenas busca defender a vida da “velhice que chega antes de se inteirar trinta” (MELO NETO, 2007, p. 112). Severino tem cerca de 20 anos e é pessoa de fé, para quem rezar é parte da vida como comer ou andar, daí a mobilização de itens lexicais como “ladainha”, “rosário”, “ave-maria” e outros tantos relacionados à fé cristã, que percorrem todo o texto, metaforicamente associados ao percurso e processo de retirada. Neste caso, a retirada pode ser metaforicamente à uma procissão, cuja chegada é a possibilidade de se alcançar uma vida melhor, ou simplesmente, seu prolongamento. Tal *ethos*, de homem subserviente, humilde, dotado de fé, é percebível tanto no que é dito, quanto do modo como é dito, através da enunciação proferida por Severino.

Severino, ao interpelar seus coenunciadores, faz emergir do tom de seu discurso, um tom de súplica, que, embora esperançoso, revela-se temeroso. Temeroso por aproximar-se da idade da “velhice” nordestina, aos trinta anos de idade. A retirada, ao mesmo tempo que representa uma busca, daí sua comparação com o andamento de uma prece guiada por um rosário, representa uma batalha, em que Severino, a cada conta reduzida, busca defender sua vida. Basta verificar a pressa demonstrada pelo retirante ao final desta parte do poema, quando convence a si mesmo, de que “[...] o melhor é apressar / o fim desta ladainha”, que tanto pode remeter-se à oração, quanto à demora, que o separa de Recife, como as tantas mortes e tributos à ela encontrados.

No que diz respeito à interlíngua, tanto os elementos lexicais relacionados à fé cristã, como os nomes próprios que se referem a lugares do mundo real, como “Recife”, “Agreste”, “Caatinga”, por exemplo, embora denotem a estes locais (topografia), quanto a um tempo (cronologia, quando há referência à idade de Severino e à expectativa de vida do nordestino-severino) como dito, pertencentes ao mundo real, dentro da obra, ao serem elementos da interlíngua mobilizados pela obra, adquirem sentido específico, pois corroboram para a construção tanto deste código linguageiro, quanto para a construção do *ethos*, e da tradição nordestina, através desta

possibilidade de captação do ser, ver, falar nordestinos que perpassam este código e *ethos*.

“Chegando ao Recife, o retirante senta-se para descansar ao pé de um muro alto e caiado e ouve, sem ser notado, a conversa de dois coveiros” (MELO NETO, 2007, p. 113). Assim começa a décima parte do poema. Neste momento de sua retirada, Severino se depara com o diálogo entre dois coveiros. Novamente, nessa cenografia de diálogo, o personagem é apenas alguém que assiste ao diálogo que se desenrola à sua frente e que trata dele próprio:

[...]
 essa gente do Sertão
 que desce para o litoral, sem razão,
 [...]
 pois bem: quando sua morte chega,
 temos de enterrá-los em terra seca.
 [...]
 - Mas o que se vê não é isso:
 é sempre nosso serviço
 crescendo mais cada dia;
 morre gente que nem vivia.
 -E esse povo lá de riba
 de Pernambuco, da Paraíba,
 que vem buscar no Recife
 poder morrer de velhice,
 encontra só, aqui chegando,
 cemitérios esperando.
 - Não é viagem o que fazem,
 vindo por essas caatingas, vargens;
 aí está o seu erro:
 vêm é seguindo seu próprio enterro
 (MELO NETO, 2007, p.118-119).

Que outra cena de enunciação poderia ser mais adequada para que o infeliz retirante ouvisse dizer de si, de sua própria sina, que o diálogo dos coveiros, tão banal, durante a atividade de trabalho, sem nem sequer saber que eram ouvidos? A cenografia constrói assim, com os elementos da língua, uma série de qualidades para Severino – “essa gente do Sertão”, “esse povo lá de riba” – que conotam pouca importância, insignificância, pessoas que somente existem porque dão trabalho aos coveiros.

Mais uma vez, é possível verificar duas cenografias pelo menos. Na primeira delas Severino é espectador, exatamente como quem assisti a uma apresentação, o que permite que seja dito, que há então, uma nova encenação dentro do poema, pois temos o espectador e a cena em desenvolvimento para este espectador, que

só sabe do seu teor a partir do momento que assiste a tal encenação, é afirmado na indicação cênica que abre esta parte do poema “[...] o retirante senta-se [...] e ouve [...] a conversa de dois coveiros”.

Quanto à segunda cenografia, como já dito, refere-se ao diálogo entre os dois coveiros, que, com bastante desenvoltura, imaginando-se a sós, conversam sobre o trabalho e resumem a “sina” de tantos Severinos, que na tentativa de buscar vida e sobrevivência, acabam por acompanhar o próprio enterro (“vêm é seguindo seu próprio enterro”).

Novamente, o uso de substantivos próprios, como “Recife”, “Paraíba”, “Pernambuco”, por exemplo, que se remetem à topografia e o percurso de retirada, realizado no período de seca, remetendo-se à cronotopia, representam elementos da interlíngua que são selecionados e configuram o código linguageiro que dá caráter único para a obra, por conseguinte, conferindo-a um lugar para si dentro do campo discursivo e literário, apresentando-se como uma possibilidade de constituição e referenciação do nordeste brasileiro e do nordestino que ali reside.

É possível verificar nesta parte do poema que, embora o conteúdo do que é dito, sobre a realidade e vida severina, e sobre sua precariedade e brevidade, além do tom que se depreende deste dizer, há um constante uso de versos desencarnados, despidos de sentimentalismos e adjetivos que sobrecarreguem o conteúdo e a forma do discurso que constrói o poema. Algumas expressões, que compõem e caracterizam o código linguageira do poema, reforçam esta afirmação que faço. Mesmo que muitas vezes, se faça necessário ler e reler o poema para enxergar todas as críticas que o texto faz, é através desta linguagem crua, desnuda, substantivada que decorre esta significação áspera, vazia, árdua que depreende do texto, como é perceptível na fala de um dos coveiros, quando se refere ao s retirantes-severinos e suas viagens em busca de sobrevivência, ao caracterizá-las como “sem razão”.

Desta expressão, dois sentidos pelo menos são possíveis: 1. sem propósitos; ou ainda 2. sem juízo, inconsciente. Parece-me, que embora os dois sentidos possam ser aplicados com maestria para se referir às razões que pudessem levar um retirante a migrar, a segunda observação parece melhor descrever a motivação para este processo de deslocamento, pois, a manutenção da vida, é instintiva, o que é justificado pela fala dos coveiros ao final de seu diálogo, quando afirmam não ser viagem o que os retirante fazem, mas a marcha fúnebre para seus próprios enterros.

A sequência faz emergir novos traços a compor o *ethos* do personagem. O povo nordestino, que Severino representa, é construído como sonhador, movido por expectativas, pela vontade de viver, mas somente sofrimento encontram, mesmo quando fogem dele.

Ainda, no que diz respeito a insignificância da vida severina, chama a atenção, assim como destaquei inicialmente, ao me referir a esta parte do poema, desta vida severina, que, assim como os vários fragmentos que permitem construir este *ethos* severino, reforçam a fragilidade desta vida, que se revela uma subvida, uma vida “mais defendida que vivida”, como o próprio Severino já disse. Este traço do *ethos*, além de dito no trecho “morre gente que nem vivia”, está mostrado. Mesmo vindo de um discurso irônico, seco, áspero, é um discurso que descreve e permite com isso, agregar mais um traço, reforçando esta imagem deste sujeito severino, que em nossa presença emigra.

Em seu movimento de constituição, a obra constrói um tempo e espaço para o discurso que instaura, bem como contribui para a formação de um “arquivo” para a sociedade, através da gestão que se estabelece entre o texto e o contexto, ou seja, entre o discurso que instaura, e os elementos que mobiliza para tornar possível e legítimo sua existência discursiva.

Tendo, pois, ouvido a conversa dos coveiros, “O retirante aproxima-se de um dos cais do Capibaribe” (MELO NETO, 2007, p. 119):

- Nunca esperei muita coisa,
 é preciso que eu repita.
 Sabia que o rosário
 de cidades e de vilas,
 e mesmo aqui no Recife
 ao acabar minha descida,
 não seria diferente
 a vida de cada dia:
 [...]
 esperei, devo dizer,
 que ao menos aumentaria
 [...]
 meu aluguel com a vida.
 E chegando, aprendo que
 meu próprio enterro eu seguia.
 Só que devo ter chegado
 adiantado de uns dias;
 o enterro espera na porta:
 o morto ainda está com vida.
 A solução é apressar
 a morte a que se decida

e pedir a este rio,
 que vem também lá de cima,
 que me faça aquele enterro
 que o coveiro descrevia:
 [...]
 (que o rio, aqui no Recife,
 não seca, vai toda vida)
 (MELO NETO, 2007, p. 119-120).

Neste trecho do poema, Severino está desiludido, sua fé, esperança na vida, que em sua retirada tanto buscou, dá lugar à descrença em viver, desilusão quanto aos seus objetivos. Nem mesmo o rosário que copiosamente seguiu, mesmo quando o rio Capibaribe, seu guia havia secado em determinado trecho de seu percurso, neste momento o impelem a continuar sua caminhada rumo a Recife. Do seu dizer e do modo (tom) como diz, quando se refere a si mesmo como um “o morto [que] ainda está com vida”, o *ethos* descrente, desiludido, sem esperanças ou expectativas com a vida emanam do seu discurso.

A afirmação destacada (“o morto ainda está com vida”) mais uma vez reforça o traço do *ethos* severino, que a cada parte se constrói junto ao fio discursivo que constrói a obra. Novamente a vida severina é referida como uma subvida, uma vida pouco vivida, precária, sofrida, incerta. Mesmo a morte em vida, como é o caso da vida severina partilhada por tantos Severinos, mostra-se professora, pois, ensina ao retirante que a retirada, não é a tentativa de prolongar e defender a vida, mas a marcha fúnebre, que, seja de morte matada, morte pela miséria ou morte em vida (vida severina) culmina em seu próprio fim.

Esta cenografia, inicia-se com um tom suplicante, confessional por parte de Severino, como quem compartilha o último desejo antes de morrer (“-Nunca esperei muita coisa, / é preciso que eu repita”), como quem tenta convencer seu coenunciador e a si mesmo, de que tal fim irremediável fosse injusto, com quem bravamente batalhou em defesa da vida. A este tom de súplica confessional, novamente o apego à religiosidade, a fé, em algo que transcende o homem é marcado pela menção ao “rosário”, às “cidades” e “vilas”, que, como dito inicialmente por Severino, são as contas do rosário, da ladainha que precisa percorrer, do sertão a Recife.

Ainda, esta parte apresenta-se como uma cenografia de solilóquio, em que, é possível verificar Severino novamente refletindo sobre sua vida-morte, sua retirada e sina, que desde o Sertão, pelo que viu, ouviu e presenciou, já tinha toda a sina traçada.

Tanto a cenografia quanto o *ethos* são construídos e geridos pelo código linguageiro, que mobiliza a várias possibilidades da língua (interlíngua), dando vez a um código próprio ao poema-discurso, demarcando seu lugar dentro do campo literário e discursivo.

Sendo assim, no que diz respeito ao código linguageiro, verifico a ocorrência de elementos que reforçam a polaridade *vida/morte*, e que são mais uma vez constantes neste momento do poema, através de elementos e expressões, como “aluguel com a vida”, para referir-se à busca pela vida e seu prolongamento; “enterro”, para referir-se ao seu fim, que, de acordo com os coveiros e ao entendimento de Severino, é resultante de sua retirada-marcha fúnebre. Além disso, o próprio sepultamento no rio, como descreveram os coveiros na parte anterior, apresenta-se como elemento cultural do nordeste, tendo em vista que, diante do sepultamento em terra seca, revela-se como um enterro mais macio, e que assim, ao ser utilizado como elemento da interlíngua dentro deste discurso-obra, adquire valor específico para construir o percurso de vida-morte do nordestino-severino, desta enunciação (obra) e de seu lugar no campo literário, pois, assim como Severino usa o “aqui” (no Recife) para referir ao local onde se encontra, também o poema, enquanto obra literária, busca seu “aqui”, ou seja, seu lugar nestes campos (literário e discursivo, como venho insistindo).

Mas estando Severino no cais, eis que “Aproxima-se do retirante o morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água” (MELO NETO, 2007, p. 120), e iniciam um diálogo:

[...]
 Seu José, mestre carpina,
 para cobrir corpo de homem
 não é preciso muita água:
 basta que chegue ao abdome,
 basta que tenha fundura
 igual à de sua fome.
 [...]
 - Seu José, mestre carpina,
 e quando ponte não há?
 quando os vazios da fome
 não se tem com que cruzar?
 quando esses rios sem água
 são grandes braços de mar?
 - Severino, retirante, o meu amigo é bem moço;
 sei que a miséria é mar largo,
 não é como qualquer poço:
 [...]
 - Severino, retirante,
 sou de Nazaré da Mata,

mas tanto lá como aqui
 jamais me fiaram nada:
 a vida de cada dia
 cada dia hei de comprá-la.
 [...]
 Seu José, mestre carpina,
 que diferença faria
 se em vez de continuar
 tomasse a melhor saída:
 a de saltar, numa noite,
 fora da ponte da vida?
 (MELO NETO, 2007, pp. 121-123).

No trecho destacado, pertencente à décima segunda parte, presenciamos Severino sob o cais, pronto para saltar “fora da ponte da vida” (MELO NETO, 2007, p. 123), quando é interpelado por Seu José, mestre carpina, que passa então a advogar com Severino em favor da vida. A cenografia não é de um diálogo comum, mas novamente a do repente nordestino, posto que entre ambos se estabelece um jogo de disputa, que constrói o efeito de sentido de luta entre vida e morte. O personagem com quem Severino dialoga é um “carpina”, de nome José, assim como o pai terreno de Jesus Cristo, cuja profissão também era a carpintaria. Além disso, destaco a cidade de origem de Seu José, “Nazaré da Mata”, assim como Maria e José eram de Nazaré. Diferentemente de Severino, José tem residência fixa, tem profissão, e defende a vida como valor. O personagem do poema apresenta os traços de um anti-*ethos* em relação aos traços do *ethos* até então possíveis de emergir do poema, uma vez que, como destacado, tem um nome próprio (não é outro Severino), tem profissão e moradia fixa, além de acreditar e defender a vida.

Severino, assim como na parte anterior, em que, através do que disse e do que depreendeu do seu modo (tom) de dizer, constrói, ainda neste momento um *ethos* de descrença na vida, nos propósitos de sua retirada, cogitando, portanto, “saltar da ponte da vida”. Elementos deste código linguageiro, como “fome”, “miséria”, por exemplo, reforçam os traços deste fiador do discurso.

Durante todas as passagens, em que o valor de uma severina foi debatido, pude constatar sua insignificância (seja pelo que se diz dela, seja pelo tom que é percebido ao se falar dela). No trecho em que Severino questiona seu José, metaforicamente comparando a fundura do rio com a fundura de uma possível cova (“para cobrir corpo de homem / não é preciso muita água”) e da fome, que diariamente acompanha inúmeros Severinos que tentam defender suas vidas (“basta que chegue ao abdome, / basta que tenha fundura / igual à de sua fome”). Além disso, a anáfora

presente nos versos iniciados por *basta* (“basta que chegue ... / basta que tenha ...”) realça o pouco que um Severino precisa até para morrer, pois, nem diante da morte, tal vida mais defendida que vivida, mostra-se de grande cobiça e direito. Basta olhar para a escolha de “abdome”, que possui sinonímia com “abdômen”, ao invés da segunda opção, rimando *abdome* com fome, e não *abdômen* com *homem*. O foco está na precariedade, na morte (e na fome) e não na vida (ou no homem).

Do mesmo modo, em outro trecho destacado desta parte, há a repetição (anáfora) do pronome relativo *quando* (“e quando ponte não há? / quando os vazios da fome / não se tem com que cruzar? / quando esses rios sem água [...]”), dando ênfase não apenas nesta vida diminuta, mas também ao *ethos* Severino, que mais uma vez, mostra-se descrente, suplicante, assumindo um tom de desabafo, de confissão desta sua descrença (não apenas visível no tom, mas ainda no que é dito) na vida (severina), mesmo consciente de sua precariedade.

Ao longo desta parte do poema, ainda em continuação da parte em que dialogaram os coveiros, quando faziam alusão ao rio enquanto sepultura para muitos Severinos, e a recém tomada decisão de Severino em saltar no rio para findar sua caminhada, é possível ver um constante jogo metafórico, em que o rio adquire sentido-fim para o sepultamento adequado para o retirante, evidente quando diz que “não é preciso muita água: / basta que chegue ao abdome, / basta que tenha fundura / igual à de sua fome” (MELO NETO, 2007, p. 121).

Ou ainda, como medidor da miséria, fome e privações que ele e todos os Severinos passam, como evidenciado por Severino, quando questiona Seu José, perguntando “[...] e quando ponte não há? / quando os vazios da fome / não se tem com que cruzar?” (MELO NETO, 2007, p. 121).

Neste mesmo trecho, ainda, é possível encontrar um jogo significativo com as palavras “rio”, “mar”, “poço”, devido às suas diferentes funduras e extensões, que, ao serem mobilizadas neste trecho do poema, adquirem outros sentidos, como o de extensão da miséria, fome e privações, por exemplo.

Tais comparações, conotações para o rio, seja como medidor da miséria, ou ainda como possível sepultamento para tantos Severinos, apresentam-se como elementos da interlíngua que culminam neste código linguageiro, que assim como o *ethos*, a cenografia, e demais componentes da cena de enunciação e embreantes paratópicos, configuram para a obra um lugar próprio dentro do campo literário.

Na décima terceira parte, do mocambo por onde saiu José, o mestre carpina, sai também uma mulher para fazer uma “anúnciação”:

- Compadre José, compadre,
que na relva estais aí deitado:
conversais e não sabeis
que vosso filho é chegado?
Estais aí conversando
em vossa prosa entretida:
não sabeis que vosso filho
saltou para dentro da vida?
Saltou para dentro da vida
ao dar seu primeiro grito;
e estais aí conversando;
pois sabeis que ele é nascido
(MELO NETO, 2007, p. 124).

No trecho destacado acima, se concretiza, por meio da anúncio (cenografia), o auto de Natal adiantado no título do poema. Um nascimento – natalício – se encontrava já de antemão inscrito no título, e o nascimento do filho de José concretiza a vitória da vida. Temos assim, um conjunto de cenografias no curso do poema que constroem uma cenografia maior, a de auto de Natal. Tais cenografias, assim como dito em outros momentos ao longo deste trabalho, apresentam-se como elementos utilizados para legitimação do discurso, bem como da obra no interior do campo literário. É por meio de cenografias, sejam elas internas ou não à cena genérica, que ocorre o movimento de legitimação do discurso, e por conseguinte, aquilo que ele instaura, e assim, o legitima.

Neste pequeno trecho, que é a décima terceira parte, a vida, por si já responde ao que Severino, no fim da parte anterior, pergunta ao seu José (se “saltar [...] da ponte da vida”, não seria, então, a melhor saída), através da reiteração do acontecimento, por meio da anúncio do nascimento do filho do mestre carpina, por três vezes repetido (“conversais e não sabeis / que vosso filho é chegado?”; “Estais aí conversando / [...] não sabeis que vosso filho / saltou para dentro da vida?”; e em “e estais aí conversando; pois sabeis que ele é nascido.”), marcando linguisticamente, a resposta da vida para o questionamento que encerrou a décima segunda parte do poema.

Se na parte anterior (décima segunda) o verbo *saltar* fora usado como sinônimo de findar, suicidar-se, acabar com a vida (severina), neste momento, após a anúncio do nascimento, *saltar* passar a ter outra conotação, ou seja, passa a ser sinônimo de nascimento, simbolizando, portanto, a vitória da vida. Além disso, a

mulher que chama por seu José, em um movimento retórico, pergunta e responde ao carpina sobre o recém-nascido (“não sabeis que vosso filho / saltou para dentro da vida? / Saltou para dentro da vida [...]”) e seu nascimento, deslocando todo o discurso pró-morte para um discurso pró-vida.

Através da fala da moradora local, é evidenciado que se trata de um menino (“filho”, “nascido”).

Seja por meio da anáfora em *saltar*, seja pela reiteração do nascimento da criança (“chegado”, “saltou para dentro da vida”, “nascido”), chama a atenção o novo discurso que emerge dentro do poema, que, pela primeira vez, manifesta-se apenas em favor da vida.

Neste trecho, é importante que se destaque, o modo como as informações são reiteradas, não apenas advogam em favor da vida, mas também no fundação de um lugar para este discurso-poema dentro do campo discursivo e literário, que, por conseguinte, alimenta o arquivo da sociedade a que, em um mesmo movimento pertence/não pertence.

Logo após a anunciação, na décima quarta parte do poema “Aparecem e se aproximam da casa do homem vizinhos, amigos, duas ciganas etc.” (MELO NETO, 2007, p. 124). Os moradores, que vieram ver o recém-nascido, louvam sua chegada:

- Todo o céu e a terra
lhe cantam louvor.
Foi por ele que a maré
esta noite não baixou.
- Foi por ele que a maré
fez parar o seu motor:
a lama ficou coberta
e o mau cheiro não voou.
[...]
- E este rio de água cega,
ou baça, de comer terra,
que jamais espelha o céu,
hoje enfeitou-se de estrelas
(MELO NETO, 2007, p. 124-125).

A louvação de boas vindas (cenografia) proferida pela vizinhança, além de saudar a criança que chega, engrandece a natureza local (o espaço), bem diferente e distante dos locais por onde Severino passou (seco, árido, sem vida, sem esperança, por exemplo), sendo que neste há “maré”, “lama”, “rio de água cega”, por exemplo, que atribuem ao local o valor de um ambiente propício à vida. Além de permitirem a

construção do espaço, tais elementos, ao serem escolhidos, legitimam o discurso que os seleciona, num movimento duplo de produto e processo do discurso.

Tal construção tempo-espacial, apresentam-se como elementos da interlíngua mobilizados pelo discurso na construção da cronotopia e da topografia, que, por conseguinte, corroboram para a construção e legitimação do código linguageiro, em um mesmo movimento.

Dentro desta gestão da interlíngua, que resulta no código linguageiro que funda e é fundado pelo discurso-obra, a vida, mesmo após tantos encontros com a morte, mostra-se capaz de mobilizar até a natureza, levando “céu” e “terra” a cantarem “louvor” ao recém-nascido, fazendo ainda, com que a maré não baixasse (“Foi por ele que a maré / esta noite não baixou”), e mais, o nascimento, tão logo a vida, mostra-se tão imponente e importante, que até o rio de “água cega”, e “baça”, tornou-se capaz de refletir o céu, que neste dia “[...] enfeitou-se de estrelas”.

Além disso, mesmo que de maneira menos acentuada, é possível constatar a construção de um *ethos*, diferente dos até então construídos, como anunciador da boa nova, de esperança, de vida, e que, assim como já dito anteriormente para me referir ao aparecimento de Seu José, tal *ethos* apresenta-se como um anti-*ehtos*.

Além disso, é importante que se destaque, que esta nova vida chegada, mesmo sendo apenas um pequeno garoto, nascido em um “mocambo”, às margens do rio Capibaribe, revela-se digno dessa festividade, da visita de vizinhos e da louvação da natureza.

E como venho destacando ao longo deste trabalho, mais uma vez, o modo como a língua (por meio da interlíngua) é gerida, e o que daí resulta (um código linguageiro), é possível visualizar o funcionamento do discurso literário, enquanto discurso constituinte e paratópico, pois, por meio, não apenas do código linguageiro, mas também do *ethos* e das cenografias que este código constrói, este movimento (paratópico) próprio do discurso literário, em busca de fundar para si um lugar no campo (literário) torna-se muito evidente.

Na parte seguinte, a décima quinta, é possível verificar que “Começam a chegar pessoas trazendo presentes para o recém-nascido” (MELO NETO, 2007, p. 125). Severino, ainda na condição de espectador do nascimento e das visitas que a criança e os pais recebem, vai se deparar com ofertas dos moradores locais, que, mesmo em sua situação precária de vida, presenteiam o recém-nascido:

- Minha pobreza tal é
 que não trago presente grande:
 trago para a mãe caranguejos
 pescados por esses mangues;
 [...]
 - Minha pobreza tal é
 que coisa não posso ofertar:
 somente o leite que tenho
 para meu filho amamentar;
 aqui são todos irmãos,
 de leite, de lama, de ar.
 (MELO NETO, 2007, p. 127).

Assim como na passagem bíblica, em que os três reis magos ofertaram ouro, incenso e mirra, neste trecho do poema, os moradores ofertam o que suas condições permitem que o façam, ofertam “caranguejos”, “leite materno”, por exemplo. Este ofertar aproxima-se dos rituais religiosos, comum e presente em celebrações cristãs, o momento do ofertório, que também era realizado com monarcas e imperadores, bem como o ato de adoração para com o recém-nascido. Mas em lugar de mira, ouro e outros elementos da mitologia cristã, temos aí os elementos da cultura nordestina, os caranguejos do mangue, que se repetem nos trechos seguintes que compõem esta parte do poema, juntamente com “aratus”, “goiamuns”, “siris”, “camarão”.

O ofertório apresenta-se como a cenografia, que, como foi dito, faz alusão às práticas religiosas, especialmente à cristã. Além disso, tal cenografia corrobora para a constituição do auto natalino, e por conseguinte, para a constituição e legitimação do poema, ao mobilizar diferentes cenografias em seu processo constitutivo.

Além disso, é relevante destacar que, desta cenografia do ofertório, em que a maioria das falas dos visitantes é iniciada por “Minha pobreza tal é”, que tal repetição acentua o traço de pobreza, precariedade, que participam da construção do *ethos* severino que tenho destacado. Ainda, no que se refere a este *ethos*, outras informações importantes merecem ser agregadas, como a generosidade, a benevolência, a compaixão de tantos severinos, que mesmo em meio à miséria, à privação, ainda são capazes de ver alegria na pequena vida (severina) que chega, e compartilhar o pouco que tem, mesmo sendo o pouco alimento (leite materno), ou ainda as dificuldades enfrentadas no dia, seja no trabalho local (de pesca, por exemplo, evidenciado pelo uso do termo “lama”), seja nos momentos totais de faltas (“ar”), em que apenas a esperança e fé resistem.

Os elementos elencados que remetem à cultura nordestina, como caranguejos do mangue, por exemplo, são elementos culturais e locais, que pertencem à interlíngua e são selecionados para dar sentido ao discurso que constitui a obra, que, assim como em outros momentos, não aludem apenas aos elementos culturais, mas também ao tempo (natalino) e espacial (Recife), neste momento em que a obra se encontra.

Em um mesmo movimento, a construção do *ethos*, ao mobilizar o código linguageiro, evidencia ainda a cenografia (ofertório), e com isso, operacionalizam o fio discursivo, legitimando o auto, cenografia típica do teatro, que, por sua vez, legitima o poema, enquanto cena genérica, e por conseguinte à cena englobante literária.

Na sequência, “Falam duas ciganas que haviam aparecido com os vizinhos” (MELO NETO, 2007, p. 127). A primeira delas toma a palavra:

- Atenção peço, senhores,
para essa breve leitura:
somos ciganas do Egito,
lemos a sorte futura.
Vou dizer todas as coisas
que desde já posso ver
na vida desse menino
acabado de nascer:
aprenderá a engatinhar
por aí, com aratus,
aprenderá a caminhar
na lama, com goiamuns,
[...]
Vejo-o, uns anos mais tarde,
na ilha do Muruim,
vestido negro de lama,
voltar de pescar siris;
e vejo-o, ainda maior,
pelo imenso lamarão
fazendo dos dedos iscas
para pescar camarão
(MELO NETO, 2007, p. 127-128).

Em Maingueneau (2012), encontramos referência à figura da cigana, sujeito paratópico por natureza, sem moradia fixa, que pertencente à sociedade, é incapaz de fixar moradia, por não conseguir se encaixar em nenhum segmento social. A cigana, por meio da cenografia de profecia, corrobora para a construção do *ethos* discursivo do poema, ao atribuir para o recém-nascido, assim como o discurso já havia construído para Severino, os traços do nordestino pobre, que trabalha muito e pouco consegue da vida.

Tal cenografia (da profecia) é alicerçada pela presença de verbos no futuro, que remetem à noção de previsibilidade, como “aprenderá”, “ensinarão”, por exemplo. Do mesmo modo, em seu discurso constrói tempo-espaço para que esta criança, em seu futuro, viva resgatando elementos do contexto nordestino, e assim reforça a constituição do código linguageiro, que também contribui para o movimento de constituência e legitimação da obra, como a referência aos animais locais “aratus” e “goiamuns”, bem como a alusão à “ilha do Maruim”.

A outra cigana fará profecia diferente, prevendo para o menino uma vida na fábrica, com trabalho e diferentes condições de sobrevivência:

Não o vejo dentro dos mangues,
 vejo-o dentro de uma fábrica:
 se está negro não é lama,
 é graxa de sua máquina,
 [...]
 (MELO NETO, 2007, p. 129).

Em ambas as previsões, a vida que espera o “menino” recém-nascido é uma vida severina, reiterada pelas expectativas de trabalho, seja na lama ou na fábrica que o aguardam quando for homem adulto, seja sujo de “lama” ou de “graxa”. Novamente, a alusão à vida severina reforça os elementos que contribuem para a construção deste *ethos* severino, viável pela mobilização do código linguageiro e cenografia (de profecia), instaurados no/pelo discurso.

Na penúltima parte do poema, já na indicação cênica que abre esta parte, em que “Falam os vizinhos, amigos, pessoas que vieram com presentes etc.” (MELO NETO, 2007, p. 130), é possível antecipar que as falas que virão, são falar sobre o recém-nascido, deste modo, são falas de diferentes severinos, que se colocam a falar e construir a imagem (*ethos*) deste menino, um novo Severino acabado de nascer:

- De sua formosura
 já venho dizer:
 é um menino magro,
 [...]
 é uma criança pálida,
 é uma criança franzina,
 [...]
 - Belo porque tem do novo
 a surpresa e a alegria.
 - Belo como o novo
 na prateleira até então vazia.
 [...]

- E belo porque com o novo
 todo o velho contagia
 (MELO NETO, 2007, p. 130).

Destaco os dois momentos que marcam esta penúltima parte do poema, em que a voz é concedida aos moradores, que, através de suas falas, contribuem para a construção do *ethos* deste pequeno Severino, como já disse. A este falar dos moradores, verifico a ocorrência de uma cenografia de depoimento e/ou louvação, tendo em vista que, os vários severinos que visitam à criança, apresentam características que a constituem (seja fisicamente, seja o *ethos* daí decorrente).

Em um primeiro momento, chama a atenção a repetição que se faz da frase que inicia a fala dos moradores “- De sua formosura”, engrandecendo a vida, que ali está, e se faz presente. Esta vida, como no trecho em destaque, retoma e apresenta (novos) elementos do *ethos* Severino, como pessoa “magra”, “pálida”, “franzina”.

Já em um segundo momento desta parte, a repetição deixa de recair sobre “- De sua formosura”, para “Belo”, que embora possa ser classificado como adjetivo e substantivo, assume na fala dos moradores a função de substantivo, pois passa a ocupar a função de sujeito da oração.

Todas as orações proferidas, iniciadas por este termo anaforicamente colocado (“- Belo”), trazem características positivas, pró-vida, para esta imagem em construção deste pequeno Severino, recém-chegado, como algo “novo”, que traz consigo “a surpresa e a alegria”, ou ainda, como “[...] a coisa nova / na prateleira até então vazia”, capaz, então, de todo o “velho” contagiar. A todos estes novos traços deste *ethos* em construção, acentua-se “a surpresa”, “a alegria”, capaz de trazer alento e esperança, mesmo aos mais descrentes na vida.

Quem melhor para se referir a todos os traços do *ethos* Severino, do que aqueles que possuem tais traços? Pois, são os inúmeros Severinos que descrevem e pontuam, não apenas os traços deste *ethos*, mas também toda a revolução que a vida é capaz de gerar, mesmo sendo “pálida”, “franzina”, tão severina.

Destaco, uma vez mais que, a gestão do código linguageiro, ao mobilizar elementos que caracterizam o *ethos* Severino, seu próprio funcionamento, enquanto gestão da interlíngua, bem como o processo de instauração da cenografia, ao serem todos mobilizados, permitem que o motor paratópico que move e alimenta a literatura, funcione, e com isso, permite ainda, ao texto literário (e neste caso, o poema), encontrar e garantir para si, um lugar dentro do campo literário.

Ao final, na última parte, seu José, mestre carpina volta a falar com Severino, “[...] que esteve fora, sem tomar parte em nada” (MELO NETO, 2007, p. 132):

- Severino, retirante,
 deixe agora que lhe diga:
 eu não sei bem a resposta
 da pergunta que fazia,
 se não vale mais saltar
 fora da ponte e da vida;
 [...]
 é difícil defender,
 só com palavras, a vida,
 ainda mais quando ela é
 esta que se vê, severina;
 [...]
 ela, a vida, a respondeu
 com sua presença viva.
 [...]
 em nova vida explodida;
 [...]
 mesmo quando é a explosão
 de uma vida severina
 (MELO NETO, 2007, p. 132-133).

Seu José advoga em favor da vida, mesmo que esta seja, como ele mesmo conclui, uma vida severina.

Severino, ainda na condição de espectador da encenação do auto, agora é interpelado por Seu José, que se vale do nascimento de seu filho para defender a vida. Este ato enunciativo por parte do carpina, permite sintetizar a vida severina, como uma vida franzina, precária, repleta de privações e dúvidas, perdas e uma constante fuga da morte, culminando, portanto, na construção do *ethos* severino. E é preciso que se diga, este *ethos* não apresenta apenas traços da dureza e dos sofrimentos vividos e enfrentados pelos Severinos, mas também traços positivos, como a esperança, a fé, a solidariedade (com o recém-nascido), a humildade, a didaticidade, a coragem de prosseguir mesmo diante da morte constante, do trabalhador destemido.

Ainda, a construção deste *ethos* severino mobiliza consigo elementos culturais, temporais, espaciais e linguísticos que configuram para o discurso e para a obra um código próprio ao poema, o que lhe garante, por conseguinte, um lugar próprio dentro do campo literário e discursivo, o da polaridade entre vida e morte, na luta pela dignidade e na denúncia da pobreza.

Nas 12 primeiras partes que compõem este poema pude verificar Severino em constante retirada, fugindo da seca e da morte. Embora retire para defender sua vida, mesmo sendo uma vida severina, por onde passou a morte já havia passado primeiro. O personagem Severino, em seu movimento de retirada, é ele mesmo um sujeito paratópico (e representante do *ethos* que constrói e representa), tal como Maingueneau (2012) define a paratopia, como sendo uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar. Severino é o nordestino incapaz de se fixar numa terra abatida pela seca e pela miséria, em trânsito, em busca de vida melhor. Assim como no plano do conteúdo, na construção de um personagem paratópico, também o código linguageiro que a obra constrói para si, por meio da análise dos embreantes paratópicos, constroem, por sua vez, os efeitos de sentido e as características estilísticas da obra, que ao serem construídos e legitimados, garantem à obra um lugar para si dentro do campo literário e discursivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tomarmos o poema “Morte e Vida Severina – auto de Natal pernambucano” como discurso, pudemos trabalhar com ferramentas de análise que se mostraram produtivas para responder às perguntas que inicialmente colocamos para esta pesquisa. Primeiramente, como o modo pelo qual os recursos da língua, ao serem mobilizados, permitiram ao texto expressar um posicionamento na interlíngua? A análise me leva a assumir que, a partir do momento que o autor, durante o processo de criação e elaboração discursiva mobiliza, não sua língua materna, nem uma língua estrangeira, mas antes, um código próprio ao processo de criação, que contemple, em um único movimento, todas as variações que perpassam a linguagem que mobiliza para produzir seu texto, atribui a seu texto um lugar singular dentro da interlíngua que utiliza, e por conseguinte, do campo literário também. Esta mobilização e instauração de um código próprio da constituição desta obra, a meu ver, configura a fundação de um lugar próprio para esta criação dentro dos campos (literário e discursivo). Além disso, podemos afirmar ainda que se trata de fato de um processo mútuo, em que o código linguageiro é um posicionamento na interlíngua que legitima o poema, ao mesmo tempo em que este, ao ser constituído, legitima o código que lhe permite sua existência como pertencente ao campo literário. O código linguageiro, pode-se concluir, é a mobilização do discurso, mobilização esta, própria da obra que constrói, o que significa, que o código atribui caráter identificador para o texto, uma vez que, apresenta-se como uma possibilidade representativa do ser, viver e falar nordestinos, bem como a construção espaço-temporal., e que com isso, passa a ter seu lugar reconhecido dentro do campo literário e discursivo.

É deste modo, que posso afirmar que a obra, com todos os elementos que mobiliza, da cultura, de um tempo-espaço próprio da discursivização do poema, que o código linguageiro, assim como outros embreantes paratópicos adquirem um caráter Severino, dentre tantas outras possibilidades distintas, possíveis, de acordo com as mobilizações que se fazem dos elementos presentes na interlíngua. Isso é evidente pelo fato de que, todos os elementos da língua (que adquire status exclusivo nesta obra, através da criação deste código linguageiro, que a identifica dentro do campo literário), seja da ordem sintática, semântica, cultural, artístico, por exemplo, remontam não apenas ao sertão, ao nordestino, mas acima disso, a uma realidade específica, referindo-

se, portanto, a uma realidade severina (possível pelas escolhas feitas a partir das possibilidades presentes na interlíngua), que é árdua, difícil, precária, mais defendida, que de fato vivida.

No que diz respeito à pergunta, sobre quais cenografias são mobilizadas/construídas no e pelo poema, pudemos verificar que, sendo a literatura a cena englobante, e o poema, a cena genérica, posso afirmar que, o discurso faz emergir diferentes cenografias que são efetivamente as cenas de fala legítimas para sua enunciação. A cenografia, não sendo dada *a priori* ao discurso, mas, construída simultaneamente ao processo enunciativo, colabora para a irrupção dos efeitos de sentidos do poema e, nesse movimento, dá também ao poema um estatuto singular.

Verifico, por meio da análise, a presença de cenografias mais recorrentes na cena genérica poema, como o solilóquio, por exemplo, que, se configura assim, como cenografia endógena, que usualmente aparece no gênero do discurso poema. Mas foi possível encontrar também, na análise, a ocorrência de cenografias que, embora pertençam a outras cenas genéricas, como é o caso do auto e das indicações cênicas, que pertencem ao gênero dramático e ao discurso teatral; o repente, que remete aos gêneros folclóricos e à tradição popular; e ainda, o diálogo, mais comum em textos narrativos, por exemplo. Tais cenografias, que são autorizadas e possíveis dentro de outras cenas genéricas, as denominadas cenografias exógenas, também são recorrentes dentro do poema, e também contribuem para seu processo de legitimação dentro do campo literário.

Destaco que, assim como afirmado inicialmente, e ao longo desta pesquisa, que este trabalho não nega ou diminui o valor e importância de diferentes correntes literárias e de outras ramificações da linguística, que considerem a ocorrência de intergenericidade, hibridização de gêneros, tripartição dos gêneros literário, por exemplo. E ainda, é importante destacar que, embora muitas destas correntes que se propuseram a investigar e analisar à obra, levando em consideração as intenções do autor, bem como a influência do contexto e outras circunstâncias que possam considerar importantes e influentes em suas obras, para o arcabouço teórico que mobilizo (a análise do discurso literário), estas questões não são objetos de análise. Contudo, como Maingueneau (2012) destaca, há de se considerar os inúmeros *ritos genéticos*, que fazem parte do processo de elaboração e mesmo, de difusão da obra, que, embora façam parte do seu processo de gestão e contato com o público, não são fatores que devam ser colocados acima do que de fato, interessa ao pesquisador que adota à análise do

discurso literário, pois, é através da relação e gestão entre texto e contexto, e o discurso daí decorrente, que interessa ao analista do discurso.

Este trabalho busca, por meio das reflexões existentes sobre o discurso literário, à luz dos conceitos desenvolvidos por Maingueneau (2012), verificar como um gênero discursivo (poema), pertencente a determinada cena englobante (literatura), ao valer-se de diferentes cenografias (diálogo, solilóquio etc.), e através de outros emblemas paratópicos (interlíngua, *ethos*, por exemplo) legitimam em um mesmo movimento à cena de enunciação, enquanto processo e produto, em um movimento mútuo, e ainda, como ao legitimar-se garante seu lugar dentro do campo literário e discursivo.

Este poema, ao valer-se de inúmeras cenografias, construídas com o desenvolver da enunciação, as utiliza como mecanismos de legitimação da sua enunciação, legitimando também, o gênero a que remetem, no caso, o poema. Espero ainda, por meio da minha pesquisa e análise, suscitar a reflexão, de que um gênero discursivo é capaz de mobilizar diferentes cenografias para legitimar sua inscrição e instauração, sem contudo, deixar de ser o gênero que é, independente de quais cenografias possa recobrir para tornar legítimo o universo de sentido que busca instaurar.

E é assim que posso afirmar, por fim também, no que tange às cenografias construídas e instauradas ao longo do poema, que estas, ao serem mobilizadas, não comprometem nem alteram o gênero discursivo que as utiliza. Funcionam, na verdade, como recursos do gênero do discurso, para sua própria legitimação, pois, o poema ao valer-se destas inúmeras cenografias, de acordo com o programa de estudos de Maingueneau (2012), e que dão suporte teórico a esta pesquisa, em nada alteram a natureza do gênero, operam, como dito, e é importante ser bem frisado, como recursos do gênero, que lança mão destas várias cenografias para legitimar-se e assim, legitimar o discurso que o torna possível, legítimo. E assim, ao fazê-lo, contribuí para que o poema legitime-se enquanto tal e garanta para si um lugar dentro do campo literário e discursivo.

Quanto aos traços que caracterizam o *ethos* discursivo legítimo para tal enunciação, pude constatar que, desde o início do texto, quando o personagem Severino se apresenta, há a construção de um *ethos* de homem simples, trabalhador, subserviente, entre outros fatores, devido ao modo e o tom como interpela seu coenunciador por “Vossas Senhorias”. Além disso, a análise realizada permitiu ver que esses traços do

ethos, ao longo do poema, são ampliados. A própria utilização do substantivo próprio Severino, adjetivado para descrever um modo de vida, uma condição severina de viver, contribuem para a construção do *ethos* discursivo do poema. Além disso, o nome próprio, dentro do poema, também é utilizado para referir-se ao coletivo de nordestinos retirantes, que compartilham com Severino, não apenas o nome, mas todas as privações e assujeitamentos do acaso e da vida, no seu dia a dia no sertão. É assim que, ao longo de todo o poema, pude verificar que, essa adjetivação do nome próprio Severino para referir-se a uma condição específica de vida, precária, difícil, de renúncias, morte, ao mesmo tempo que é trabalhadora, religiosa, humilde, dotada de fé, persistente, forte, mais defendida que vivida, por exemplo, como mencionado, constroem um *ethos* severino. E assim como o entendimento da paratopia e de todos os embreantes paratópicos, a construção do *ethos* não é estável, mas antes disso, está em constante movimento, e é esta oscilação entre forte, temeroso, dotado de fé, descrente na vida, subserviente, didático, entre tantas outras imagens, que permite a construção deste *ethos* Severino.

Quanto à última pergunta, quando proponho verificar como os recursos enunciativo-discursivos caracterizam o texto e quais os efeitos de sentido que estabelecem, é a partir desta noção de movimento que posso chegar à conclusão de que, a partir do momento que o processo criativo, assim como a cena englobante (e os demais elementos que compõem a cena de enunciação) a que o poema se remete, pautam-se neste movimento, esta condição paratópica, mobilizada pelos embreantes, como o código linguageiro, o *ethos* (que remetem-se a um código linguageiro e *ethos* Severino; bem como à cena de enunciação), por exemplo, não apresentam-se como dados *a priori* mas concomitante à enunciação. Logo, estes recursos enunciativo-discursivos são essências e necessários para que o discurso que instaura a obra seja legítimo, e ao sê-lo, permita a esta legitimá-lo em um só movimento, tornando-a única, garantindo-a (à obra) um lugar para si dentro do campo literário, ao cumprir com uma das características fundamentais dos discursos constituintes, a de alimentar o arquivo de dada sociedade.

A partir desta inscrição no arquivo da sociedade brasileira e mundial, ao garantir seu lugar no campo literário, a obra de João Cabral de Melo Neto, em seu constante movimento, através de sua discursivização permite ainda que o texto possa gerir o contexto, e assim, construir todos os efeitos de sentido (*ethos* e código linguageiro Severino; cena de enunciação literária, construída como poema,

mobilizando diferentes cenografias, por exemplo) que constroem e se constroem, simultaneamente à enunciação.

Em nenhum momento espero esgotar as possibilidades de análise da obra, nem tampouco, esgotá-la à luz dos conceitos do discurso literário, mas penso poder, ainda que modestamente, contribuir para os estudos, ainda em desenvolvimento, da análise do discurso literário.

REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. Falares Nordestinos: Aspectos Socioculturais. *Revista Acta Semiótica Et Lingvistica*, v. 18, n. 2, p. 209-225, 2013.
- BARACUHY, Maria Regina. Análise do Discurso e Mídia: nas trilhas da identidade nordestina. *Revista Veredas*, v. 14, n. 2, p. 167-177, 2010.
- BARBOSA, João Alexandre. Linguagem & Metalinguagem em João Cabral. In: _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. João Cabral ou a educação pela poesia. In: _____. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 48. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. Modernismo. In: _____. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do livro, p. 7-33.
- DEZIDERO, Débora, B., B.; TERRA, Ronaldo. Morte e vida severina: um universo simbólico. *Revista Ateliê de História*, v.3, n.1, p. 243-255, 2015.
- FOSSEY, M. F., Cenografia e autoria em Campo Geral. *Acta Scientiarum*. v. 34, n. 2, p. 217-222, 2012.
- MAINGUENEAU, D. Analisando discursos constituintes. *Revista do GELNE*, v. 2, n. 2, 2000. Disponível em: http://www.gelne.ufc.br/revista_ano2_no239.pdf>. Acesso em 15 maio. 2016.
- _____. Análise do discurso e literatura: problemas epistemológicos e institucionais. Tradução Roberto Leiser Baronas e Samuel Ponsoni. *Linguagem*, 13. ed., art. 1, maio/jun. 2010.
- _____. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 11-32.
- _____. *Cenas da enunciação*. Organização de Sírio Possenti e M. Cecília P. de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- _____. Gênero de discurso e cena de enunciação. In: _____. *Discurso e análise do discurso*. Trad. de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015, p. 117-130.
- _____. *Discurso literário*. Trad. de Adail Sobral. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. Auto de Natal pernambucano. In: _____. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 89-133.

OLIVEIRA, Marly de. Texto Introdutório. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

PAVIS, Patrice. Indicações Cênicas. In: _____ *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 206-207.

PINHEIRO NETO, José Elias; CAVALCANTE, Maria Imaculada. O espaço e as mortes em *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto. *Revista Linguagem – Estudos e Pesquisa*, v.13, p. 69-85, 2009.

POSSENTI, Sírio. Cenografia, *ethos* e interlíngua em “O cobrador”: uma questão de estilo. In: EMEDIATO, Wander; LARA, Glaucia Muniz Proença (Orgs.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 192-205.

SÁ, Edmilson José de. O léxico na região nordeste: questões diatópicas. *ReVel*, v. 9, n. 17, p. 244-261, 2011.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Brasília: Duas Cidades, 1985.