

UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO CONTO “TRINTA E DOIS”, DE FONTES IBIAPINA, SOB A PERSPECTIVA DA CENA DE ENUNCIÇÃO

Luis Felipe da Silva Castelo Branco (UFPI)¹
luisfelipescb1@gmail.com

RESUMO: A Análise do Discurso Literário vem permitindo uma superação de algumas fronteiras entre a Linguística e a Literatura, possibilitando aos seus pesquisadores irem além de certas dicotomias que tendem a colocar, de um lado, um *texto* ou uma *forma* e, de outro, o seu *contexto* ou *fundo*. Nesse sentido, partindo das contribuições teóricas de Dominique Maingueneau, um analista do discurso de linha francesa, principalmente no que diz respeito às condições de emergência e ao dispositivo enunciativo do texto literário, este trabalho objetiva analisar discursivamente o conto “*Trinta e Dois*”, do piauiense Fontes Ibiapina, sob a perspectiva da Cena de Enunciação, proposta pelo autor para uma melhor compreensão do funcionamento dos gêneros do discurso. Para tanto, sendo uma pesquisa bibliográfica e qualitativa, utilizou-se como embasamento teórico de Maingueneau (2005, 2015, 2018) e Rabelo (2008). Com isso, fazendo parte de uma cena englobante literária e de uma cena genérica de conto, observou-se que este incorpora uma cenografia de relato histórico, em que seu narrador legitima-se a partir dos *ethé* implicados pela própria cenografia – de objetividade e credibilidade –, assim como aqueles que, associados a ele e ao povo de Sambambaia (PI) – de religiosidade, superstição e sofrimento – legitimam a sua autoridade para falar daquele espaço e acabam por conferir a si e ao povo piauiense uma certa representação social, sendo ela ligada aos projetos do autor, conforme aponta Rabelo (2008), de construção de uma identidade regional piauiense.

Palavras-chave: Análise do discurso. Discurso literário. Literatura Piauiense.

1 INTRODUÇÃO

A história do Piauí foi marcada por um inegável apagamento, seja em questões de representatividade ou de poder, diante do cenário nacional. Sendo assim, as manifestações artísticas ali produzidas ou que remetessem a esse espaço, sobretudo as literárias, não escaparam das consequências advindas dessa posição marginal. É por isso, que mesmo quando se investiga suas produções literárias, até mesmo pela escassez de informações, o trabalho acaba, por muitas vezes, restringindo-se ora à

¹ Graduando em Letras – Língua Portuguesa e Literatura correspondentes pela Universidade Federal do Piauí.

dimensão histórica ora a informações bibliográficas de seu autor ou a alguns aspectos literários da obra, como se fossem elementos independentes e isolados.

Diante desse impasse, a análise do discurso reúne um indispensável dispositivo teórico-metodológico para o trabalho com uma literatura ainda emergente como a de autores piauienses, que possui a necessidade de ser tratada, ao mesmo tempo, como um produto histórico, literário e discursivo. Isto porque essa disciplina, devido ao seu caráter interdisciplinar, desde os anos de 1990, por meio de uma de suas vertentes, a análise do discurso literário, vem promovendo, dentre outras coisas, uma reconciliação entre a linguística e a literatura, entre o *texto* e o seu *contexto*. Mais especificamente, é com Dominique Maingueneau, um analista francês do discurso, que o trabalho com textos literários passa a privilegiar as condições de emergência das obras e o dispositivo enunciativo a elas associado.

É mediante essas considerações que os gêneros do discurso passam a ser vistos como dispositivos de comunicação sócio-historicamente definidos. Para compreender o funcionamento destes, Maingueneau propõe que eles sejam considerados sob a perspectiva da cena de enunciação, esta que, longe de ser estática, pode ser vista, ao mesmo tempo, tanto como um quadro, como um processo em que estão em interação três outras cenas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. Assim, uma análise discursiva de um gênero do discurso contribuiria para o entendimento de como uma materialidade discursiva é atravessada por suas condições de produção.

Considerando isso, este trabalho selecionou como objeto de estudo o conto *Trinta e Dois*, do escritor piauiense Fontes Ibiapina. Este possui uma série de particularidades para isso, dentre elas: a) o fato de abordar um episódio historicamente conhecido, a Seca de 1932, tendo o sertão piauiense como cenário; b) a conjuntura social e política de sua publicação – marcada por uma forte crise econômica que abalava o Estado do Piauí – e o seu *esquecimento* diante das demais regiões do País; c) Tudo isso ao passo em que, no cenário nacional, predominava os ideais modernistas e a ideologia desenvolvimentista de progresso, que buscavam integrar e modernizar, ao menos em tese, os mais diversos espaços nacionais.

Desse modo, utilizando como referência dos estudos de Maingueneau (2018, 2015) – para tratar do fato literário enquanto discurso – e Rabelo (2008) – um historiador cujo estudo discute a relação entre a obra de Fontes Ibiapina e a *invenção* discursiva do Piauí – o objetivo deste trabalho será analisar o conto em questão sob a perspectiva da cena de enunciação, dando ênfase, principalmente, em dois de seus componentes: a cenografia e o *ethos*.

De tal forma, serão discutidos, inicialmente, alguns apontamentos teóricos acerca da história do Piauí e dos próprios conceitos de gêneros do discurso, cenografia e de *ethos*, para, em seguida, trazer uma análise do conto a partir de tais elementos e, com isso, constatar de que maneira as cenografias e os *ethé* observados remetem às suas condições de produção.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Indefinição identitária e interesses políticos: o Piauí ao final da década de 1950

De acordo com Rabelo (2008), em meados do século XX, havia, no Brasil, a busca pela construção de uma imagem nacional-popular, uma tentativa que, influenciada pelos ideais de Nação moderna, buscava fazer emergir e realçar as singularidades dos mais diversos espaços nacionais. Foi assim que ocorreu o recorte regional da região Nordeste, motivado, contrariamente, por discursos conservadores – como o regionalismo na literatura. Dessa forma, os enunciados que davam voz a esta região emergente buscavam justamente reagir às possíveis consequências dessa modernização dos espaços, trazendo à tona imagens cristalizadas como às da Seca, pobreza e necessidade.

Por outro lado, a posição do Piauí era, de certa forma, *tímida* diante desse movimento, algo que veio, nas décadas seguintes, colaborar para a sua falta de expressividade diante do cenário nacional – para não dizer esquecimento. Isto porque:

Enquanto os espaços brasileiros eram nomeados, produzidos e diferenciados, o Piauí integrava o Nordeste e o Norte de maneira quase automática, sem expressividade e sem produção de discursos a seu respeito em âmbito nacional ou regional (RABELO, 2008, p. 28).

Diante dessa situação, no final da década de 1950, após a fundação da Faculdade de Filosofia do Piauí, João Nonon de Moura Fontes Ibiapina (1921-1986), fazendo parte do Movimento de Renovação Cultural do Piauí, criado pelo professor Raimundo Santana, se reuniu a outros intelectuais piauienses da época na busca de emitir enunciados que fizessem ecoar a existência do Estado para além de suas fronteiras locais. Este movimento, vale ressaltar, surgiu inspirado pela ideologia das políticas desenvolvimentistas da época, que buscavam, em tese, integrar as diversas regiões do País na economia nacional. Como o Piauí ainda era visto como pertencente ora ao Norte ora ao Nordeste, em uma indefinição identitária e geográfica, aqueles intelectuais, e até mesmo alguns políticos da época, temiam o risco de o Estado não ser contemplado com possíveis investimentos que fossem destinados ao Nordeste. (RABELO, 2008).

A partir dessa lógica, houve uma tentativa de relacionar a imagem do Piauí com a região Nordeste, que já vinha há um tempo sendo enunciado como um espaço pobre, abandonado e que, por isso, necessitava de investimentos e atenção por parte do poder público. Buscou-se, então, dar ao Estado uma imagem *nordestinizada*. Assim sendo, de acordo com Rabelo:

A invenção tardia do Piauí como "Nordeste" pelos discursos científicos e literários se relaciona com estes instantes em que: a) o Estado nacional procura conhecer e integrar os espaços brasileiros, apoiado nos vetores dimensionais dos investimentos do capital estrangeiro; b) as práticas e discursos regionalistas nordestinos sofrem um deslocamento que intensifica a política de pedido de verbas das décadas anteriores; c) as elites agropecuárias e extrativistas piauienses, sem saída e empobrecidas após a crise do extrativismo, precisam encontrar uma identidade espacial para operar social e politicamente diante da Nação moderna e em plena industrialização (2008, p. 38-39).

Contudo, é possível ter uma ideia de como a produção literária do regionalista Fontes Ibiapina, sobretudo com a publicação de *Chão de meu Deus* (1958), onde está o conto "*Trinta e Dois*", está atrelada a questões sociais e políticas da sociedade piauiense ao final da década de 1950, onde havia uma certa esperança nas políticas desenvolvimentistas do governo nacional e uma necessidade de amenizar a indefinição identitária que mantinha o Piauí às margens do cenário nacional.

2.2 Os gêneros do discurso pelo olhar da cena de enunciação

Diante do que foi apresentado sobre a conjuntura social e política a partir da qual o conto *Trinta e Dois* emergiu, torna-se necessário, antes de partir para a sua análise, esclarecer alguns conceitos a partir dos quais este trabalho se apoiará.

De acordo com a proposta de Maingueneau, quando se aborda um enunciado remetendo-o à sua *exterioridade*, ou seja, às suas condições de produção, considerando o dispositivo de enunciação a partir do qual ele emerge e os sujeitos a ele associados, é possível se falar em discurso. Todo discurso, por sua vez, só se manifesta por meio de um gênero do discurso, que pode ser entendido como “um dispositivo de comunicação sócio-historicamente definido” (MAINGUENEAU, 2015, p. 128). Ao trabalhar essa definição, o autor a inscreve em um outro quadro mais abrangente; a cena de enunciação, que é composta, por sua vez, por três outras cenas que interagem entre si: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

Para explicar melhor, assumindo o risco de diminuir o valor dos conceitos, pode-se dizer que a cena englobante está para a categoria de *tipo* de discurso (literário, político, religioso etc.) assim como a cena genérica está para a de *gênero* do discurso (um romance, uma manchete de jornal, uma propaganda publicitária etc.). No entanto, apesar de haver textos que se resumam a essas duas cenas – uma lista telefônica por exemplo – há outros em que elas não bastam, como é o caso dos textos literários, em que os conteúdos veiculados necessitam de uma cena de fala (uma cenografia), que os legitimem e, em um movimento de retorno, justifiquem as próprias cenas evocadas.

A noção de “cenografia” adiciona 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 (...). A *grafia* é aqui tanto quadro como processo; logo, a cenografia está tanto a montante como a jusante da obra: é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca precisa validar através de sua própria enunciação (MAINGUENEAU, 2018, p. 253).

Em outras palavras, ao estar diante de *Trinta e Dois*, por exemplo, o leitor não entrará em contato com uma cena englobante literária propriamente dita, mas com cenas de fala que o permitam, no decorrer de sua leitura, aderir aquele universo de sentidos e, ao mesmo tempo, reconhecer que está diante de um conto que pertence, por sua vez, aquela instituição literária. Por isso, ao tratar da Seca no sertão piauiense, por exemplo, o narrador não se limita a contar os fatos sobre ela, mas preocupa-se, por outro lado, em ser fiel à representação do espaço (topografia), respeitando as circunstâncias temporais (a cronografia), assim como a linguagem adequada para enunciar (a interlíngua). Estes elementos, que fazem parte da cena de enunciação, acabam sendo mobilizados, conscientemente ou não, pelo sujeito enunciador.

Ademais, quando se trabalha o fato literário como discurso, não basta analisar os conteúdos que ele veicula e relacioná-los a um mundo exterior, em uma perspectiva meramente sociológica. Do mesmo modo, prender-se apenas à estrutura textual, fechando os olhos para o seu *contexto*, em um trabalho puramente linguístico, também não é a atitude mais adequada. Isto porque o trabalho com o discurso literário deve, segundo a perspectiva de Maingueneau, partir da consideração de que “as condições do *dizer* atravessam o *dito*, que investe suas próprias condições de enunciação” (MAINGUENEAU, 2005, p. 18).

Considerando isso, o objetivo passa a ser, então, observar como essa relação constitutiva entre o *interior* e o *exterior* da obra manifesta-se e legitima-se a partir do quadro de enunciação a partir do qual ela emerge. Para isso, é indispensável o trabalho com os *modos de dizer*, com a instância subjetiva que se manifesta por meio da enunciação e os sentidos e valores que ela constrói. Agindo assim, uma outra categoria de análise, que também é uma das dimensões da cenografia, entra em cena: o *ethos*.

Toda manifestação da linguagem, sobretudo em textos escritos, por mais que o negue, não deixa de ter um “tom”, uma forma de dizer que pressupõe um modo de ser, de agir socialmente, um caráter, de si ou do outro. Na retórica de Aristóteles, atribuía-se ao *ethos* esse poder, que seria uma estratégia usada por um locutor a fim de persuadir um auditório, levando-o a aderir ao seu discurso a partir da imagem de si construída pela sua fala, que seria um caráter ideal. Por outro lado, atualmente, os

teóricos da argumentação, em uma reformulação da antiga retórica, retomaram o estudo do *ethos*, enfatizando a sua dimensão argumentativa em enunciados que, direta ou indiretamente, tenham a finalidade de promover a adesão do outro por meio do discurso.

Distante da concepção de Aristóteles, para quem o *ethos* estaria mais para uma estratégia de persuasão, e indo além dos teóricos da argumentação, que dão preferência, em suas análises, aos textos que possuam uma estruturação ou objetivos argumentativos propriamente ditos, Maingueneau reformula a noção de *ethos*, trazendo-a para o quadro da análise do discurso e buscando, com isso, abranger um número maior de enunciados, principalmente aqueles escritos. De modo mais específico,

o autor a relaciona à noção de *tom*, que substitui com vantagens a de voz, à medida que remete tanto à escrita como à fala. Por sua vez, o tom se apoia sobre uma “dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e de uma *corporalidade*”. [...] A maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si e, na medida que o locutário se vê obrigado a apreendê-la a partir de diversos índices discursivos, ela contribui para o estabelecimento de uma inter-relação entre locutor e seu parceiro (AMOSSY, 2019, p. 16-17)

Como pontuou Ruth Amossy, a noção de *ethos* discursivo para Maingueneau está associada à questão da legitimação, ou seja, a maneira de dizer implica um modo de ser, que, por sua vez, elabora um estatuto para o sujeito enunciador e seu coenunciador, ambos ligados a um universo de sentidos e a um lugar institucional pressupostos. Assim, no que diz respeito ao discurso literário, essa noção, assim como a de cenografia, manifesta-se de maneira mais evidente, pois, ao passo que um texto literário surge, ele precisa justificar e legitimar sua existência por meio de sua própria enunciação, do mundo e dos sentidos por ele construídos, buscando, com isso, conquistar a adesão do leitor.

Portanto, em se tratando de discurso literário, de acordo com a perspectiva teórica aqui adotada, a sua interpretação não pode se restringir a um trabalho com o seu *interior* ou seu *exterior*, considerando o texto de um lado e seu *contexto* de outro. Muito pelo contrário, é necessário ir além, considerar o dispositivo de comunicação a partir do qual ele surge e que, em um movimento de retorno, ele deve legitimar. Isto

porque, usando mais uma vez das palavras de Dominique Maingueneau: “Raciocinando em termos de dispositivo enunciativo, de cenografia, de *ethos*..., recusamo-nos a reduzir a subjetividade enunciativa a uma consciência empírica e, mais amplamente, a qualquer avatar da oposição entre “fundo” e “forma”” (Amossy, 2019, p. 90-91).

3 METODOLOGIA

Antes de partir para a análise, também recapitulando o que foi abordado anteriormente, é importante pontuar que, para prosseguir com a análise do conto *Trinta e Dois*, utilizou-se de uma revisão bibliográfica e, em seguida, uma coleta e interpretação dos dados observados. Mais especificamente, o presente estudo baseou-se nas contribuições de Rabelo (2008) – para discutir a relação entre a obra de Fontes Ibiapina e as suas condições de sua produção e publicação –, como também de Maingueneau (2005, 2015, 2018) – para discutir o fato literário enquanto discurso e em termos de cena de enunciação – e ainda de Amossy (2019) – para compreender as diversas acepções de *ethos*, sobretudo na teoria de Dominique Maingueneau. Diante disso, investindo em uma análise discursiva do gênero conto, buscou-se, com os resultados obtidos, constatar de que maneira a cenografia e o *ethos* – ambos elementos da cena de enunciação de *Trinta e Dois* – se constroem e dizem respeito às suas condições de produção, além dos discursos e efeitos de sentido projetados por eles.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO

Nesse momento, será feita uma análise discursiva do conto *Trinta e Dois*, do escritor piauiense Fontes Ibiapina, dando ênfase às noções de cenografia e *ethos* discursivo, ambas baseadas nas contribuições teóricas de Dominique Maingueneau. Para fins de análise, optou-se por discuti-las separadamente para, ao final, comentar os resultados encontrados. Mas, antes disso, é importante comentar brevemente sobre o enredo do conto em questão.

4.1 Trinta e Dois: um relato da Seca no sertão piauiense

Em 1958 era publicado *Chão de Meu Deus*, uma coletânea de contos do escritor Fontes Ibiapina, que foi também a sua obra de estreia. Anteriormente a isso,

ele apenas submetia seus textos para publicação em revistas ou para concursos nacionais. Assim, a obra foi importante para o seu reconhecimento literário no Piauí, visto que conversava com o regionalismo nacional e, ao mesmo tempo, abordava o sertão piauiense, juntamente com as supostas singularidades de seu povo, como os modos de falar, seus costumes e crenças.

Trinta e Dois é o nome de um dos oito contos reunidos nesta obra. Como o próprio nome sugere, ele apresenta-se como uma espécie de documentário da Seca de 1932, tendo o povoado de Sambambaia, localizado na zona rural de Picos (PI), como cenário. A narrativa, por sua vez, parte das lembranças de infância de um sujeito, que era um filho abastado de uma família de fazendeiros.

Em um primeiro momento, o narrador relembra o drama do povo de Sambambaia, que se encontrava desiludido diante dos vários sinais que apontavam para a vinda de uma grande Seca. Em seguida, com o passar dos dias, as consequências da falta de chuvas começam a se manifestar e o narrador discorre sobre a falta de vegetação para alimentar o gado de sua família, a luta contra a Seca e o começo da morte desses animais. Ao final, a figura dos retirantes surge para completar o enredo, sendo ela representada em uma família que surge no terreiro da fazenda da família do narrador em busca de ajuda para prosseguir em sua jornada, trazendo consigo as notícias da tragédia nas demais regiões do Nordeste, como aquelas da fome e da morte, tanto de animais como também de pessoas.

Sendo assim, a partir de suas lembranças, o narrador acaba construindo uma representação não só daquele espaço, mas também do povo que ali vive, enfatizando os seus modos de viver, de falar e de crer. Além disso, a crítica social presente neste relato, uma característica da produção literária de Fontes Ibiapina, é um dos elementos que imprimem ao conto o seu caráter realista e de denúncia. Como exemplo, nas cenas finais, ao se ver diante do seu filho pequeno que não resistiu à fome e veio a falecer no meio da noite, o pai da família de retirantes é levado a se questionar sobre a existência de Deus, ou melhor, se ele existe também para os pobres ou se apenas para os ricos.

4.2 Análise da cenografia

Fazendo parte de uma cena englobante literária e caracterizando-se pela cena genérica de um conto, *Trinta e Dois* é uma narrativa que se apresenta por meio de uma cenografia de relato histórico. Esta justifica-se devido a referência a um acontecimento histórico – o episódio da Seca de 1932 –, ao distanciamento da figura do narrador, a escolha de uma linguagem formal, a preocupação em estabelecer uma ordem cronológica e uma sequência para os fatos apresentados, assim como pelo caráter de testemunho da narrativa e as descrições breves dos acontecimentos e espaços.

De modo geral, esta é a cena de fala escolhida pelo narrador para inscrever e legitimar não apenas o seu relato, mas também o seu próprio estatuto de locutor. Assim, como a cenografia de relato histórico implica um enunciador que faça uso de uma linguagem formal – algo ligado à credibilidade do relato –, que conheça e tenha compromisso com a veracidade dos fatos, o narrador utiliza uma linguagem caracterizada pelo uso de períodos curtos, objetivos e sintaticamente de acordo com a norma padrão:

Dezembro, dia 14. A matutada de Sambambaia amanheceu de crista caída. Foi a experiência das pedrinhas de sal que lhes trouxera mensagem fúnebre. Santa Luzia descera do Céu com um recado triste. E Santa Luzia jamais mentiu para aquela gente. Onde quer que se encontrasse um cristão, a conversa era uma só. Aquela conversa tão amassada pela língua de todos – que não ia chover (IBIAPINA, 2009, p. 29).

Por outro lado, a partir do uso de vocábulos e expressões regionais, ele demonstra ter um conhecimento dos costumes, credices e modos de falar do povo de Sambambaia, algo que reforça o seu papel de testemunha daquela realidade, fato que é observado também na menção de suas explorações às matas – durante suas buscas por alimentos para alimentar o gado que morria de fome – e o seu contato com os retirantes.

Ademais, outro ponto que colabora para a legitimação do locutor é a sua posição social privilegiada. Apesar de manter-se distante e evitar descrições a seu respeito, ele revela que era filho de uma família de fazendeiros e não cita em nenhum momento se enfrentou alguma necessidade diante daquelas circunstâncias. Assim, sendo fiel à cenografia de relato histórico, ele é o observador ideal, pois não apenas

vivenciou tudo de perto, conhecendo um pouco de tudo que se passava, como também teve a oportunidade de sobreviver para registrar suas lembranças futuramente, algo que não seria possível para aqueles que, ao contrário, não tiveram as suas mesmas condições, como muitos dos retirantes que morreram buscando fugir da Seca.

“Nem um ensaio! Nem uma esperança! O céu amanhecia limpo que nem o Coração de Maria. À tarde, o sol machucava a cabeça lá do cocuruto da Serra da Atalaia e tingia o ocaso de vermelho. Era o sangue da guerra sol. Era o sangue da guerra da Seca. Era o sangue da guerra da fome” (IBIAPINA, 2009, p. 30).

No que diz respeito a topografia, o trecho acima nos permite observar como a narrativa apresenta cenas que vão de encontro à própria cronografia, no caso, legitimando o espaço piauiense diante da Seca de 1932, sendo ele rural, seco e de clima quente. A passagem do tempo é diretamente pontuada, dando ênfase na mudança do próprio espaço devido as consequências da Seca, agravadas gradativamente. Além disso, o Piauí figura na narrativa apenas como um espaço de passagem, indo de acordo com os estereótipos que colaboravam, na época em que o conto foi produzido, para o esquecimento político e discursivo do Piauí.

Com efeito, partindo da materialidade discursiva, observa-se que a família de retirantes que figura no relato parte do “*Ceará do açúcar*” para o Maranhão, “Terra onde Deus dá chuva para pobres” (IBIAPINA, p. 32). O Piauí, por sua vez, é para eles um espaço onde as consequências da Seca são mais amenas que no Ceará, mas com menos condições de vida para sobreviver do que no Maranhão. Por isso, considerando a conjuntura social e política em que o conto foi produzido, a esta imagem de espaço de passagem estava associada a questão da indefinição geográfica e identitária do Piauí, a qual Fontes Ibiapina possivelmente buscou reagir ao enunciar o espaço piauiense reafirmando estereótipos como este.

Em consonância com a cenografia de relato histórico, a figura dos retirantes, ao ser inserida pelo narrador, assume o papel de testemunha dos fatos que ele apresenta, introduzindo a perspectiva de uma das maiores vítimas da Seca do Nordeste – os pobres. Eles trazem as imagens da fome, miséria e necessidade, as mesmas utilizadas, por exemplo, no Romance de 30, para o estabelecimento de uma identidade regional Nordestina e para denunciar as desigualdades sociais. Observa-

se então que esse interdiscurso funciona como um meio para associar o Estado do Piauí às temáticas nordestinas, colaborando para amenizar a sua indefinição geográfica e identitária.

Nesse sentido, o fato de o autor apresentar o Piauí como espacialidade rural, em meio a uma Seca, assombrado pela pobreza e miséria, não pode ser visto como uma mera escolha estética. Isso porque, na época em que o conto foi produzido, predominava no cenário nacional uma ideologia desenvolvimentista de progresso e os espaços eram, na literatura, predominantemente apresentados como modernos ou propensos a ajudarem na economia nacional. Assim sendo, Fontes Ibiapina – na posição de escritor regionalista que fazia parte de um movimento que buscava elaborar uma identidade piauiense associada ao Nordeste – possivelmente, ao fazer uso da cenografia de relato histórico da Seca de 1932, buscou inscrever o Piauí nas temáticas nordestinas e, em um movimento de retorno, produzir discursos que o incluíssem nas políticas desenvolvimentistas do poder nacional.

Assim, o leitor se vê diante de um narrador distante que apresenta, inicialmente, um povo temeroso diante da ameaça de uma Seca, para, em seguida, lhe mostrar as consequências desse fenômeno climático/social para aquela região e, ao fim, por meio da figura dos retirantes, lhe mostrar uma visão mais abrangente do sofrimento do povo nordestino em meio àquela situação. Em outras palavras, o coenunciador implicado no conto *Trinta e Dois* é aquele que irá relacionar essas temáticas ao Estado do Piauí, atribuindo-lhe uma identidade regional por meio de sua associação com as imagens que, pertencendo a uma memória coletiva, dizem respeito à região Nordeste.

4.3 Análise do *ethos* discursivo

No caso da literatura, de acordo com a concepção de Maingueneau, o *ethos* é uma das dimensões da cenografia, sendo influenciado tanto pelo gênero do discurso como pelo posicionamento estético de seu autor. Assim, ele vai muito além de uma maneira de dizer, já que estão a ele relacionados saberes anteriores a própria enunciação (o *ethos* pré-discursivo), mas também construídos a partir dela (*ethos* discursivo), sendo eles evocados pelo próprio locutor (*ethos* dito) ou pela encenação de seu dizer (*ethos* mostrado). Com isso, o *ethos* efetivo – aquele produzido pelo destinatário – é elaborado a partir da interação entre esses elementos, a qual, por sua

vez, é possível porque todo texto escrito, por mais que tente dissimulá-la, possui uma certa vocalidade – um *tom*.

Assim sendo, no conto *Trinta e Dois*, indo de acordo com a cenografia de relato histórico, o narrador apresenta a sua narrativa por meio de um tom de testemunho, que, acompanhado por uma certa indeterminação e distanciamento de sua figura e por um investimento em períodos curtos e descrições curtas, lhe dão um *ethos* distante e de objetividade, implicados para a legitimação de sua enunciação. Por exemplo: “Todo mundo esmorecia. 32 seria um novo 1915. Aquele mesmo 15 que arremedou 77” (IBIAPINA, 2009, p. 29). Além disso, no decorrer do relato, ao assumir o papel de testemunha, observa-se, de sua parte, um tom compadecido e de incredulidade diante da dimensão dos desastres que presenciou. “O gado caía cada vez mais. Nem reza de padre velho dava jeito. Setenta e tantas cabeças no trato!” (IBIAPINA, 2009, p. 32). Quanto ao tom dos retirantes, é interessante pontuar que ele é bastantes característico – humilde, lastimoso e descrente – construindo, assim, o *ethos* de sofrimento dessas figuras. “– Ah! seu moço... nem em sonho queira saber o que temos sofrido nesta viagem...”; “De duas uma: ou Deus não existe, ou só existe para os ricos” (IBIAPINA, 2009, p. 33-35).

A partir desta vocalidade, projeta-se um corpo enunciador (fiador) que incorpora para si uma certa maneira de ser; a de observador e testemunha de um evento passado. Diante desse papel, o fiador da narrativa assume um *ethos* de objetividade e compromisso com a verdade. Este é legitimado tanto pelo uso de uma linguagem de acordo com a norma padrão – atribuindo a si uma certa credibilidade –, como também pelo investimento em vocábulos e expressões tipicamente regionais – uma maneira de demonstrar o seu contato com a região apresentada –, além de sua posição social privilegiada, que, no caso, o coloca em uma posição ideal de observador distante.

Simultaneamente, a este fiador estão relacionados um caráter e uma corporalidade, ambos amparados em representações socialmente conhecidas ou estereotípicas.

No que diz respeito ao caráter, o fiador não é apenas um observador e conhecedor dos fatos, mas também religioso e supersticioso, algo evidente nas

comparações feitas por ele e nas referências a costumes e crendices para se fazer previsões sobre o tempo. Como exemplo: “O céu amanhecia limpo que nem o Coração de Maria”; “Quando uma galinha se espoja na areia quente do terreiro, ou um porco escaramuça arrastando uma palha presa aos dentes, – a chuva baterá nas telhas antes do raiar do dia” (IBIAPINA, 2009, p. 29-30). Com isso, é fundamental pontuar que o narrador, ao mesmo tempo que atribui essas características a si, demonstra que elas são compartilhadas também com o povo de Sambambaia: “Muitos já o sabiam, porque as chuvas dos cajus não vieram. E quando as chuvas dos cajus não assinam o ponto, pode se tirar o cabelo das ventas – não haverá inverno” (IBIAPINA, 2009, p. 29).

Assim, como a religiosidade, a superstição e o sofrimento são imagens historicamente associadas ao povo nordestino, é possível reforçar, com isso, a tese de Rabelo (2009), para quem estas imagens presentes na ficção ibiapiana estariam relacionadas a uma tentativa de inserir o Piauí nas temáticas da região Nordeste. Já que na época em que o conto foi produzido, mesmo fazendo parte do Nordeste, o Piauí ainda sofria pela ausência de discursos que o associassem àquela região, pois, até o final da década de 1950, a identidade piauiense ainda era, de certa forma, bastante indeterminada.

Já a corporalidade do fiador de *Trinta e Dois* não é tão evidente quanto os seus traços de caráter, mas isso não é à toa, pois a cenografia de relato histórico incorporada pelo conto implica um locutor distante dos fatos apresentados. O que se sabe sobre ele é que se trata de um adulto que relembra as suas memórias de infância a respeito da Seca de 1932, e que ele era um filho abastado de uma família de fazendeiros. Por outro lado, até mesmo pela relevância para legitimar o conteúdo de seu relato, a figura dos retirantes tem a sua corporalidade pontuada com precisão: “Eram homens magros, mulheres em andrajos e magras também; crianças também magras e barrigudas (...)” (IBIAPINA, 2009, p. 33).

Como foi observado, há no conto em questão um investimento em cenas de fala que são historicamente associadas à região nordeste, como as da miséria, necessidade e sofrimento. Esse mundo ético – as cenas estereotípicas ligadas a uma situação, grupo etc. – é implicado pela própria enunciação e, ao mesmo tempo,

funciona como uma forma de legitimá-la. Além disso, a sua escolha está relacionada não apenas ao posicionamento literário de Fontes Ibiapina – um escritor regionalista –, mas também ao seu modo de comportar-se socialmente, no caso, ele era um dos intelectuais envolvidos no Movimento de Renovação Cultural do Piauí, que buscava, dentre outras coisas, elaborar discursos que fizessem ecoar a existência do Piauí diante do cenário nacional.

Portanto, a adesão por parte do leitor ao universo de sentidos proposto pelo narrador ocorrerá a partir da identificação com os elementos discutidos anteriormente, dando-lhes a devida legitimidade, para, a partir dos elementos socialmente reconhecíveis, como as cenas de miséria e sofrimento e os *ethé* do locutor, aderir ao discurso proposto, no caso, a respeito da Seca de 1932 no sertão piauiense.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi investigado ao longo deste trabalho, observou-se uma relação constitutiva entre o conto *Trinta e Dois*, as condições de sua emergência e o dispositivo enunciativo a ela associado. Assim sendo, verificou-se a incorporação de uma cenografia de relato histórico ao conto, em que sua legitimação ocorre por meio de cenas de fala historicamente associadas à região Nordeste, assim como o emprego, pelo narrador, de um *ethos* que, apesar de ser característico da cenografia em questão, demonstra, em alguns momentos, traços associados a sua figura e ao povo piauiense que fazem parte de imaginários também relacionados ao povo nordestino, como a religiosidade, a superstição e o sofrimento.

Contudo, tais elementos estão relacionados também ao posicionamento literário de Fontes Ibiapina enquanto regionalista, à sua participação em um movimento de intelectuais que buscava produzir discursos que amenizassem a indefinição identitária e geográfica do Piauí, assim como à conjuntura sócio-histórica em que publicou o conto, marcada pela ideologia desenvolvimentista de progresso. Tudo isso colaborou para que se reforçasse, a partir de uma análise discursiva do conto em questão pela perspectiva da cena de enunciação, os resultados levantados pelo historiador Rabelo (2009) em sua pesquisa sobre a ficção ibiapiana; ou seja, de haveria uma tentativa de associação do Estado do Piauí à região Nordeste, algo que era necessário no final da década de 1950, já que o Piauí, almejando ser inserido nas

políticas desenvolvimentistas destinadas ao Nordeste, necessitava romper com as barreiras que apagavam o seu pertencimento àquele espaço.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.

IBIAPINA, Fontes. *Chão de meu Deus*. 3, ed. Teresina: APL; FUNDAC; DETRAN, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. 2 ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

_____. **Discurso literário**. 2. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

_____. O discurso literário contra a literatura. *In*: MELLO, Renato de. (org.). **Análise do discurso & literatura**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p. 17-31.

RABELO, Elson de Assis. **A História entre Tempos e Contratempos: Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí**. 202 f. 2008. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.