



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Campus I – Rodovia BR 285, Km 292

Bairro São José – Passo Fundo, RS

CEP: 99.052-900

E-mail: ppgletras@upf.br

Web: www.ppgl.upf.br

Fone: (54) 3316-8341

Ariane da Rosa Ferreira Caporal

**O CANTAR E O POETIZAR DO RIO URUGUAI: O ETHOS
DISCURSIVO PERSONIFICADO EM POEMAS E CANÇÕES
SÃO-BORJENSES**

Passo Fundo, abril de 2018

Ariane da Rosa Ferreira Caporal

O CANTAR E O POETIZAR DO RIO URUGUAI: O ETHOS
DISCURSIVO PERSONIFICADO EM POEMAS E CANÇÕES
SÃO-BORJENSES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Ernani Cesar de Freitas.

Passo Fundo

2018

Dedico este trabalho a dois seres ímpares que honro, reverencio e amo. Aos meus pais Elma e Ordonez que, entre vitórias e dificuldades, uma dura vida, nunca perderam a esperança e fé; me ensinaram as lições basilares de educação, respeito e amor. Grandes mestres de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ser grato é reconhecer que na vida não fizemos nada sozinhos, bons seres humanos existem para arrancar os espinhos que surgem pelo nosso caminho; também reconhecer a existência de amigos espirituais que zelam pela nossa caminhada terrena, nos ampararam e a tornam mais serena. Para tanto, agradeço à Espiritualidade Maior pelo acalanto e fé nos dias em que a tristeza, o sentimento de impotência que tentaram fazer morada nesta alma cansada que não se entregou à longa estrada. Agradeço ao meu orientador, professor Ernani Cesar de Freitas pelos préstimos intelectuais; meu alfabetizador acadêmico que em vias do saber, me fez reconhecer o quão importante é o compromisso, o cumprimento de prazos e a pesquisa científica atrelada à teoria. Sou grata pelo carinho, pois me acolheste como orientanda, me depositando confiança nesse trabalho que juntos estabelecemos aliança de responsabilidade, de dever e acuidade. Agradeço aos meus doutos colegas, pela amizade que construímos, pelos desesperos que sentimos que só nos fizeram crescer e perceber que a vida acadêmica tem muito a nos oferecer. Grata a todos os professores que tive durante o mestrado, sem nomeá-los, pois, de fato, todos foram importantes, seja na linguística, enunciação, discurso ou literatura, me colocaram diante a procura do fazer aprender, saber e conhecer.

*Nada mais restaria da realidade senão sua
imagem, quando ela se exila da existênc
ato a estabel*

Michel de Certeau.

RESUMO

Este trabalho de dissertação comporta a temática voltada à cena enunciativa, à cenografia e à construção do ethos discursivo do Rio Uruguai em poemas e canções são-borjenses. Assim, delimitamos que este estudo compreende a cenografia como um construto enunciativo e as possibilidades de representação de um ethos do Rio Uruguai, que cursa e divide fronteiras, perpassando pela histórica cidade de São Borja. Suas águas refletem-se na cultura e na literatura local, o rio é personagem/protagonista em canções e poemas de escritores da cidade. O objetivo deste estudo é demonstrar e analisar a cenografia que constrói o ethos discursivo, como imagem de si, bem como verificar como se dá a representação do Rio Uruguai em canções e poemas de produções literárias são-borjenses, que são marcados por questões identitárias e culturais. Os pressupostos teóricos que fundamentaram a pesquisa são os estudos identitários, simbólicos e culturais de Stuart Hall (2014), Pierre Bourdieu (1998) e Michel de Certeau (2012, 2014), os quais contribuem para a compreensão da história e formação de uma dada sociedade, num processo que congrega crenças, manifestações artísticas e características que interpelam e se relacionam na esfera sociocultural. O alicerce teórico-metodológico deste trabalho concerne ao arcabouço da semântica global, em seus planos constitutivos do discurso, mediante categorias que referem cenas enunciativas, cenografia e ethos discursivo, proposta por Dominique Maingueneau (2008a, 2008b, 2015). Os *corpora* neste estudo são canções e poemas que versam sobre o Rio Uruguai, textos que compõem discursos que provêm da memória social, cultural e simbólica da constituição identitária são-borjense. A pesquisa desenvolve-se utilizando o tipo exploratório, bibliográfico e documental com abordagem qualitativa. Nas produções literárias, escolhidas como *corpora* de análise, observamos que, além da atividade discursiva, da composição literário-artística, é conferida ao Rio Uruguai uma personificação. Há uma imagem de si, um ethos corporificado que advém do Rio que se desloca de seu curso natural de integrador da geografia, de forma a atingir uma condição simbolizada e encarnada nos *corpora*.

Palavras-chave: Cultura. Identidade. Discurso. Cenografia. Ethos.

ABSTRACT

The theme of this study is about enunciative scene, scenography and the construction of the discursive ethos of Uruguay River in *são-borjense* poems and songs. Therefore, this study shows the scenography as an enunciative construct and possibilities of representation of an ethos of Uruguay River, which flows and shares borders and goes through the historic city of São Borja. Its river reflects the culture and the local literature. The river is a character/protagonist in songs and poems of writers, who are from São Borja. The objective of this study is to show and analyze the scenography that creates the discursive ethos, as an image of itself, as well as verify how the representation of Uruguay River is expressed in *são-borjense* songs and poems, which are characterized by aspects of identity and culture. The theoretical assumptions of this research are the symbolic, cultural, identity studies of Stuart Hall (2014), Pierre Bourdieu (1998) and Michel de Certeau (2012, 2014), who contribute to understand the history and the formation of each society, in a process, which gathers beliefs, artistic manifestations and characteristics that are related to the sociocultural field. The theoretical-methodological foundation of this study is based on the global semantics, in its constitutive plans of discourse, and categories related to enunciative scenes, scenography and discursive ethos, proposed by Dominique Maingueneau (2008a, 2008b, 2015). The corpora of this research are songs and poems about Uruguay River, texts with discourses, which come from symbolic, cultural and social memory of *são-borjense* identity constitution. The research is exploratory, bibliographic and documental with qualitative approach. Through the analysis of the literary productions, it is noticed that besides the discursive activity of the literary and artistic composition, there is a personification in the productions. There is an image of itself, an embodied ethos that comes from Uruguay River, which moves from its natural course of geography integrator in a way that reaches symbolized condition and incarnate in the corpora.

Keywords: Culture. Identity. Discourse. Scenography. Ethos.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 - Registro do embarque de Linho para a Holanda no cais do porto de São Borja.....	23
Figura 2 -Representação das navegações no Rio Uruguai em São Borja, em 1885.....	23
Figura 3 -Transporte de areia pelos balseiros do rio Uruguai.....	24
Figura 4 -Contrabando de café apreendido no cais do porto de São Borja.....	24
Figura 5 -Ponte Internacional da Integração.....	25
Figura 6 - Cultura da pesca no Rio Uruguai, em São Borja	26
Figura 7 - Registro histórico da cultura da pesca no Rio Uruguai, em São Borja.....	26
Figura 8 - Trabalho artesanal com escamas de peixes.....	27
Figura 9 - Corrida de chalanas durante na Festa do Peixe.....	27
Figura 10 -Construção artesanal das Chalanas.....	28
Figura 11 -Maior enchente registrada em São Borja, 1983.....	28
Figura 12 - Segunda maior enchente registrada em São Borja, 2014.....	29
Figura 13- Enchente de 1992.....	29
Figura 14- Ritos a Iemanjá, nas águas do Rio Uruguai.....	30
Figura 15-Festival da Barranca, o comício de espíritos.....	35
Figura 16-Esquema noção de ethos.....	67
Figura 17-Dispositivo metodológico de análise.....	75

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Planos constitutivos do discurso.....	49
Quadro 2- Bloco de convicção A.....	62
Quadro 3- Bloco de convicção B.....	62
Quadro 4-Planos constitutivos do discurso na atividade comunicativa pela representatividade do Rio Uruguai nos <i>corpora</i>	106
Quadro 5- Síntese da cenografia enunciativa e ethos discursivo do Rio Uruguai nas Canções.....	108
Quadro 6- Síntese da cenografia enunciativa e ethos discursivo do Rio Uruguai nos Poemas.....	109

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 SÃO BORJA, A NOIVA DO RIO URUGUAI: UM PANORAMA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, POLÍTICO E CULTURAL.....	16
2.1 SÃO BORJA: DO PRIMEIRO DOS SETE POVOS DAS MISSÕES A TERRA DOS PRESIDENTES.....	17
2.1.1 A Redução de São Francisco de Borja.....	18
2.1.2 São Borja: de Redução a sua condição de Vila.....	19
2.1.3 A Terra dos Presidentes.....	20
2.2 RIO URUGUAI: DO CURSO AO RECURSO.....	21
2.2.1 A linguagem do imaginário: Rio Uruguai como fonte de inspiração poética.....	31
2.3 NAS BARRANCAS DO RIO URUGUAI: DO CANTO AO ENCANTO.....	32
2.3.1 Um culto a cultura: o Festival da Barranca.....	32
2.4 PROCESSOS INDENTITÁRIOS E CULTURAIS.....	36
3 PERCURSOS E TRAÇOS DISCURSIVOS: DAS MARCAS AO ETHOS COMO IMAGEM DE SI.....	42
3.1 PRÁTICA DA LINGUAGEM: TEORIA DA ANÁLISE DO DISCURSO.....	43
3.2 LÍNGUA E HISTÓRIA: O DISCURSO E A ANÁLISE DO DISCURSO.....	45
3.3 OS PLANOS CONSTITUTIVOS DO DISCURSO: POR UMA SEMÂNTICA GLOBAL.....	48
3.4 NA DIMENSÃO DO UNIVERSO DISCURSIVO: COMPOSIÇÃO DE CENÁRIO E IMAGEM	54
3.5 NA CONJUNTURA DO QUE É, DO QUE PARECE SER, DO QUE QUER SER OU DO QUE PODE SER: A NOÇÃO DE ETHOS.....	60
4 O HOMEM E O RIO: UM PROCESSO METODOLÓGICO NORTEADOR.....	71
4.1 TIPOS DE PESQUISA.....	70
4.2 TÉCNICA DE ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO.....	72
4.3 APRESENTAÇÃO DOS <i>CORPORA</i>	76
5 ANÁLISE: O CANTAR E O POETIZAR DO RIO URUGUAI.....	80
5.1 SÃO BORJA, A TI <i>EU</i> CANTO: SÍNTESE DO PANORAMA LITERÁRIO, ARTÍSTICO E CULTURAL.....	80
5.2 POEMAS E CANÇÕES MARCADOS DISCURSIVAMENTE PELA HISTÓRIA, CULTURA E IDENTIDADE.....	83

5.3 NO ESPELHO DAS ÁGUAS, O ETHOS.....	91
5.4 MARCAS DISCURSIVAS E IMAGEM DE SI REFLETIDAS NAS ÁGUAS DO URUGUAI: DISCUSSÃO DA ANÁLISE.....	105
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	117
ANEXOS.....	120
ANEXO A.....	121
ANEXO B.....	126

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de dissertação, intitulado “O cantar e o poetizar do Rio Uruguai: o ethos discursivo personificado em poemas e canções são-borjenses” é amparado pela temática acerca de um estudo que visa na construção enunciativa depreender cenografias que resultam num ethos discursivo, um estudo que representa a identidade e imagem de si do Rio Uruguai. Ao delimitarmos o tema, compreendemos que a cenografia fornece possibilidades dessa construção do ethos discursivo do Rio Uruguai. Sendo assim, a relevância desse estudo está no tratamento que daremos a esses escritos, pois neles observamos que grande parte das canções e poemas confere ao Rio Uruguai uma personificação, uma imagem de si construída a partir da cultura e da identidade desse rio. O rio é representado como um “ser” deslocado de sua convergência natural de integrador da geografia, atingindo um alto grau “inspirador”, tomando corpo como personagem principal nas produções literárias dos escritores são-borjenses; um rio que toma forma de um “ser” que sente, ouve, chora, lamenta e inspira seus criadores. A personificação é atingida de modo que o poeta/escritor integra-se ao seu objeto, constituindo o imaginário na busca de desintegrar a representação simplória de um curso d’água, a fim de apreender uma identidade nos poemas e canções como se “eu” lírico saísse de si e incorporasse no rio. Na perspectiva do tema abordado, não se tem registro de trabalho desta natureza, o que nos instigou a pesquisa.

A escolha de poemas e canções são-borjenses justifica-se por conter peculiaridades de cunho cultural, simbólico e identitário, ao mesmo tempo que discursivo nessas produções. A motivação pessoal se dá pela preocupação e gosto que a acadêmica tem para com as questões culturais da cidade de São Borja, sua literatura, festivais e também pela íntima relação com a música tradicionalista e nativista gaúcha. O Rio Uruguai é fonte de renda e de vida para o povo são-borjense e também fonte de inspiração aos poetas e cancioneiros da cidade. São Borja caracteriza-se por sua forte tradição cultural e literária, evidenciadas em festivais de músicas locais, sendo que os dois mais significativos festivais da cidade ocorrem nas “barrancas” do rio, e também, por conter em sua produção escrita uma gama de autores em número expressivo.

Este trabalho de dissertação inscreve-se na linha de pesquisa *Constituição e interpretação do texto e do discurso*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF).

Nesta pesquisa, buscamos responder à seguinte problematização: os traços identitários e culturais do Rio Uruguai possibilitam pelas cenas enunciativas compor uma cenografia que manifesta um ethos discursivo, como imagem de si, um ente personificado, seja imaginário ou

popular, nas produções literárias são-borjenses? Com a finalidade de responder a esse questionamento, estabelecemos as seguintes hipóteses:

- o Rio Uruguai possui um ethos prévio, pois já faz parte da cultura da população são-borjense;
- por sua cristalização como uma manifestação de identidade e cultura evidencia-se uma cena validada, o que permite realizar um estudo das pistas discursivas que configuram a cenografia e o ethos que dela emana;
- o arcabouço teórico-metodológico da semântica global, que sustenta a pesquisa, possibilita identificar marcas enunciativo-discursivas de identidade cultural inscritas nas produções literárias que servem como *corpora* neste trabalho.

O objetivo geral, portanto, visa demonstrar e analisar a cenografia que constrói o ethos discursivo, como imagem de si representativa do Rio Uruguai em canções e poemas de produções literárias são-borjenses, que são marcados por questões identitárias e culturais. Desse modo, desdobram-se os seguintes objetivos específicos:

- a) delinear traçado histórico da cidade de São Borja e ressaltar a importância do Rio Uruguai para a cidade como ente simbólico da cultura e da identidade local;
- b) identificar a representação do rio Uruguai enquanto objeto simbólico em poemas e canções;
- c) evidenciar relações sociais e patrimônios simbólicos, historicamente compartilhados na comunidade discursiva, que compõem e caracterizam a cultura e identidade são-borjense;
- d) descrever as possibilidades de constituição do ethos discursivo do rio Uruguai, por meio do discurso aparente nas produções, bem como mostrar a cenografia da qual emana o ethos como imagem de si.

Desenvolvemos este estudo mediante os seguintes fundamentos teóricos:

- 1) sobre identidade e cultura de Stuart Hall (2006, 2014) na perspectiva de que a identidade está ancorada na formação, ao longo do tempo, de processos culturais que se manifestam discursivamente nas produções literárias são-borjenses. Assim, apresentaremos o percurso da formação do município de São Borja e nessa trajetória poderemos observar que os processos culturais ligam-se à historicidade do município;
- 2) o enlace entre as questões culturais e identitárias abarcadas por Michel de Certeau (2012), que aspira entender de onde uma sociedade obtém a base de sua compreensão e “fantasia”, contribui para a (re)significação, dos bens imateriais que estão a serviço do imaginário, da representação social. A capacidade que essa

“fantasia” tem de se valer daquilo que o coletivo se apropria para que seu imaginário prevaleça; nesse caso, a representatividade do Rio Uruguai está ligada à cultura de um povo, seja ele o povo ribeirinho, cancioneiros, poetas, sujeitos que compartilhem dessa memória coletiva construída simbolicamente.

- 3) com base em Pierre Bourdieu (1989), damos ênfase ao poder simbólico na conjuntura de que os sistemas simbólicos são estruturados como instrumentos de conhecimento e de comunicação. O simbolismo do Rio Uruguai está atrelado não somente ao literário, mas também a questões históricas, econômicas, artísticas e culturais. Esse poder simbólico evidencia-se nas composições literárias, pois permite depreender uma constituição de um objeto, o Rio Uruguai, que representa simbolicamente as práticas sócio-históricas e culturais.
- 4) nessa interface teórica, agregamos os postulados de Dominique Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2010, 2013, 2015), sob o prisma sócio-histórico, no sentido de evidenciar imagens representativas do Rio Uruguai, o ethos discursivo, que poetas e cancioneiros exaltam em suas produções. O ethos discursivo do Rio Uruguai, como imagem de si, é representado simbolicamente na memória discursiva da sociedade que identifica o Rio Uruguai por meio das canções e dos poemas, assumindo diferentes facetas. Teremos, então, o rio da comunidade, o rio da economia, da cultura, da poesia, da melodia, do amor, da incerteza, da dor, do adeus.

Da mesma maneira, referenciamos a semântica global pontuando o texto sob uma visão mais abrangente, não mais naquele limitado numa frase, mas visando um sentido situado ao longo do texto e da atividade discursiva. Nessa perspectiva, os planos constitutivos do discurso funcionam como mecanismos de interpretação do “além frase”, isto é, uma interpretação que leva em conta o externo, as marcas textuais que privilegiam contextos sócio-históricos, culturais, artísticos e literários. O plano da intertextualidade, por exemplo, possibilita a retomada de acontecimentos pela atividade intertextual, que dispõe de marcas mediante as quais se pode evidenciar a presença de outros textos no dizer de cada sujeito. É o olhar global que prevalece nesse tipo de abordagem.

Quanto a metodologia, *corpora* e linha de pesquisa, esclarecemos que o tipo de pesquisa é a exploratória, com procedimentos bibliográficos e documental, de análise qualitativa; os *corpora* selecionados para análise constituem-se de canções e poemas de produção literária são-borjense, são textos cuja temática se vale do Rio Uruguai.

No que concerne à estrutura da dissertação, está dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo trata do panorama do patrimônio histórico, político e cultural, a fim de

contextualizar onde advêm os princípios fundantes de identidade e cultura que moldam o município de São Borja, a colonização, os primeiros povoados, sua condição de redução missioneira, de vila e município. O capítulo versa também sobre o Rio Uruguai em suas distintas dimensões enquanto curso d'água, referência histórica, recurso econômico, artístico, cultural e literário, além disso, um espaço dedicado a um dos mais antigos festivais nativistas do Rio Grande do Sul, o Festival da Barranca.

Sendo assim, essas concepções corroboram para a organização dos objetivos deste estudo, pois é através das memórias históricas que grupos de uma mesma ideologia partilham de memórias semelhantes (STUART HALL 2014), pois são constituídas no aparato literário que contempla obras que elevam o Rio Uruguai a uma dimensão discursiva da qual se constrói o ethos como imagem de si. O simbolismo do Rio Uruguai está arraigado ao que Bourdieu (1989) propõe como representações sociais, em que crenças, valores são atribuídos ao objeto simbólico, fornecendo-lhe um poder, o poder simbólico.

O segundo capítulo discorre sobre os planos constitutivos da semântica global, cenas enunciativas e constituição do ethos discursivo. Procuramos nesse capítulo teórico fazer uma reflexão que obedece a sentidos e posicionamentos resultantes de ações enunciativo-discursivas inscritas numa realidade sócio-histórica, de uma comunidade discursiva. Os planos constitutivos do discurso propostos por Dominique Maingueneau (2008a) abrem possibilidades de análise do sentido global das canções e dos poemas, isto é, tomar esses escritos como manifestação enunciativo-discursiva. Nessa perspectiva, as pistas enunciativas vão se mostrando, por meio do vocabulário, do tema, do modo de enunciação, planos que garantem possibilidades semânticas e multiplicidade das dimensões discursivas. As categorias discursivas se entrelaçam no discurso e, tomadas em sentido global, permitem-nos observar essas pistas que viabilizam compreender as cenas enunciativas, no quadro cênico, segundo Maingueneau (2013). Desse modo, tal escopo compreende a cenografia como uma construção enunciativa e as possibilidades de constituição de um ethos discursivo do Rio Uruguai. Temos então que o Rio Uruguai emana uma imagem de si ligada ao ato de enunciação em que o ethos discursivo mostra aspectos relevantes da interação social.

O terceiro capítulo é dedicado à metodologia que organiza o trabalho e permite a concretização dos objetivos de estudo, tal qual como foi pensado na arquitetura da pesquisa, do trabalho em si. E, por fim, após estarmos amparados por esse aparato teórico-metodológico, apresentamos no capítulo quatro a análise sobre a construção da cenografia e do ethos discursivo do Rio Uruguai personificado em poemas e canções são-borjenses.

2 SÃO BORJA, A NOIVA DO RIO URUGUAI: UM PANORAMA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, POLÍTICO E CULTURAL

*"A linguagem está sempre inserida em um diálogo constante com a vida social e cultural; dessa forma ela se torna viva, múltipla, porque marcada pelas vozes presentes nas interações sociais."
Mikhail Bakhtin*

O presente capítulo discorre sobre construção e formação da cidade histórica de São Borja, a fim de pontuar de onde advêm suas principais concepções de identidade e cultura que moldam o município. Tais concepções são de extrema importância para o que se tensiona neste trabalho. Essas memórias históricas são basilares na constituição da literatura local de São Borja, representadas pelas obras dos escritores locais sob o material simbólico em voga, o Rio Uruguai.

No que concerne ao Rio Uruguai, ou melhor, a sua representatividade para o povo são-borjense e para os eventos culturais do município, trata-se mais que um curso d'água. Ele é integrante da cultura, faz parte da história do município, ele vai muito além de suas correntes águas, ele se integra no processo identitário do povo ao materializar-se como personagem, protagonista nas narrativas locais. Ao observar atentamente as produções literárias de poetas e cancioneiros, podemos capturar marcas que levam ao reconhecimento da cultura que pontua as produções literárias.

Todo discurso emana uma memória, seja ela histórica, política ou cultural. São vozes, aspectos que fazem parte da tessitura de um patrimônio¹ identitário que constituem as manifestações de um dado povo, representado de diversas formas em diferentes espaços. Tecer a identidade do povo são-borjense, para se chegar até o que pretendemos neste trabalho, não será uma tarefa fácil e não fará sentido se não pontuarmos, de modo sucinto, sob o olhar de não historiadores, apenas adoradores de uma cultura e analistas de discursos sociais, a formação de São Borja, desde sua fundação até sua condição de cidade propriamente dita.

Toda organização social é uma conjuntura de vozes, vozes que falam ao mesmo tempo e em diferentes épocas. São espíritos que elucidam que nada morreu, que a cultura e identidade

¹Segundo artigo 216 da Constituição Federal, configuram patrimônio "as formas de expressão; os modos de criar; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; além de conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico." No Brasil, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é responsável por promover e coordenar o processo de preservação e valorização do Patrimônio Cultural Brasileiro, em suas dimensões material e imaterial.

se fazem vivas pela e na história, na memória social de um povo. Revisitar a história de São Borja, desde sua fundação, irá aclarar o porquê da escolha da temática desta dissertação.

Ao considerar a historicidade da cidade arraigada com a representatividade do Rio Uruguai, observamos que esse toma corpo de protagonista das narrativas são-borjenses, se faz presente em toda evolução de São Borja, como o próprio hino da referida cidade propõe: São Borja, a “Noiva do Rio Uruguai”². O Rio Uruguai está para testemunha da trajetória do município, historicamente constituído por seu poder simbólico, atuante em narrativas, em elementos culturais, tanto religiosos como artísticos. Nesse entorno caberá à literatura observar e materializar o arcabouço de produções que interpelam a formação cultural do município.

São Borja é considerada, conforme Silva (2011, p. 01), “uma das cidades do Estado do Rio Grande do Sul com alto reconhecimento de toda a sua diversidade histórico cultural”. Em 10 de outubro de 1994, a cidade foi declarada pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul “São Borja, Cidade Histórica”, conforme o artigo 82, inciso V da Constituição do Estado do Rio Grande do Sul. Tal reconhecimento, como pondera Silva (2011, p. 02) “devido aos inúmeros acontecimentos políticos, econômicos e sociais que contribuíram para a valorização histórica e cultural” ao longo de seus mais de trezentos anos de história.

2.1 SÃO BORJA: DO PRIMEIRO DOS SETE POVOS DAS MISSÕES A TERRA DOS PRESIDENTES

A contar de 1682 é que se tem o registro do povoado missioneiro, o primeiro dos sete povos das missões, a redução de São Francisco de Borja, sob o domínio Espanhol. Fundada pelos jesuítas da Companhia de Jesus, à margem esquerda do Rio Uruguai, São Borja traz, em suas origens históricas, resquícios da divisão da Redução de Santo Tomé. Conforme Rillo (1982), há historiadores que divergem sobre a data de fundação da cidade. Protelam sobre a data de 1687, pois foi nesse ano que, oficialmente, a redução foi instalada, com registros de batismos, livros de registros próprios, que até então, antes da referida data dos historiadores, os assentamentos de batismos eram feitos em Santo Tomé. Outros, já vão mais longe e defendem a tese de que o ano de fundação data 1690.

² “Noiva do Rio Uruguai”, um verso do poema de Aparício Silva Rillo “canção para São Borja” que foi musicada por José Gonzaga Bicca e mais tarde sob lei 1283/84, em 19 de novembro de 1984, foi instituído como Hino Oficial de São Borja, assinada pelo prefeito Arnaldo Matter. O Hino é executado em solenidades públicas e ministrado nas escolas municipais.

2.1.1 A Redução de São Francisco de Borja

Antes de pontuar acerca da condição de São Borja enquanto redução jesuítica, vale considerar a informação sobre a origem de seu nome. De uma peculiar e interessante história dos “Bórgia” é que resgatamos os resquícios dessa família da qual se originou a nomenclatura do município. Rillo (1982), em seus estudos, pondera que Francisco de Borja y Aragon³. foi membro importante da nobreza espanhola, filho de 3º Duque de Gandia e de D. Joana de Aragon Borja foi também nomeado bispo do Brasil. Falecera em Roma em 1572 e em 1624 fora beatificado pelo Papa Clemente VI e só em 1970 canonizado pelo Papa Clemente XI. Devido a toda sua influência de vida religiosa, e por servir ao posto de 2º Geral da ordem da Companhia de Jesus, é que veio ser o *San Francisco de Borja*, padroeiro e vigilante protetor da redução, da vila, do povoado que leva seu nome.

A redução de Francisco de Borja foi fundada pelo padre jesuíta Francisco Garcia de Prada. Em longa pesquisa sobre a cidade histórica, Apparício Silva Rillo nos traz essa referência de modo esclarecedor e categórico:

São Francisco de Borja foi fundada pelo jesuíta Francisco Garcia de Prada, filho de Castrodanta na Galícia, onde nasceu a 04 de outubro de 1649. Fez o noviciado da Companhia de Jesus a contar de 10 de fevereiro de 1672, ordenando-se em 1679 e, logo, designado para trabalhar nas Missões Ocidentais do Uruguai. Cura de Santo Tomé em 1682, esteve em seu cargo a transferência de 1.952 almas que constituíram o agrupamento humano inicial de São Francisco de Borja. (RILLO, 1982, p. 9).

A fim de uma localização histórica, vale salientar acerca das demais reduções. Redução foi o nome dado aos trinta povos da República Jesuítica Guarani, os trinta povos missioneiros, fundados em meados do século XVII, os quais se concentravam em três países distintos: Paraguai, Argentina e Brasil. Sendo São Francisco de Borja o primeiro dos sete povos (1682), aqui no Brasil e, na sequência cronológica, fundados mais seis povos que integrariam as sete Reduções: São Luiz Gonzaga (1687), São Miguel Arcanjo (1687), São Nicolau (1687), São Lourenço Mártir (1690), São João Batista (1697) e Santo Ângelo Custódio (1706-1707).

Desse modo, entre lutas e batalhas sangrentas, São Borja foi palco de eventos que contribuíram para seu declínio como Redução, assim como os demais povos missioneiros. O primeiro evento em que se pode dizer “início do declínio dos sete povos” firma-se a contar do

³Neto paterno de Giovanni Bórgia, sobrinho-neto de César Bórgia e de Lucrecia Bórgia, bisneto do Papa Alexandre VI e bisneto por bastardia do rei Fernando II de Aragão, e fez-se jesuíta logo após enviuvar. Exerceu o cargo de Vice-rei da Catalunha.

acordo entre Portugal e Espanha, especificadamente pelo Tratado de Madrid em 13 de janeiro de 1750, celebrado, conforme Rillo (1982, p.11), “um acordo entre as cortes em que Espanha cedia a Portugal o território das Missões, recebendo em troca, a Colônia de Sacramento”. Foi a partir de então que as primeiras “revoltas” entre índios guaranis e a coligação Portugal/Espanha inicia-se.

Com a não concordância ao Tratado estabelecido entres as cortes Ibéricas, cerca de 400 almas, assim definida por Rillo (1982) e demais historiadores, retornaram a sua antiga Redução, após meio ano em que foram transmigrados para a outra margem do Rio Uruguai, a direita, sendo que antes do acordo povoavam a margem esquerda. Foi então que se deu início a “Guerra Guaranítica” (de 1754 a 1756).

Sob o comando do indígena Sepé Tiarajú, na chamada batalha de Caiboaté, de 07 a 10 de fevereiro de 1756, foi confrontada e decidida a batalha. Batalha essa em que o exército de índios e seu comandante foram dizimados pelo conquistadores espanhóis e portugueses, de acordo com Rillo (1982, p.12): “uma verdadeira sangrenta e inominável chacina”. E ainda, sem cessar, meses mais tarde, do mesmo ano, Espanha e Portugal arrasaram a Redução de São Miguel, rendendo, definitivamente, os Povos Missioneiros. E os padres? Aqueles que tiveram a missão de catequizar e levar aos índios a paz e conhecimento espiritual? Eles nada sofreram, em sua maioria. Foram obedientes ao tratado e não intervieram na guerra.

2.1.2 São Borja: de Redução à sua condição de Vila

Após a decadência das Reduções, tanto material quanto espiritual, e a expulsão dos jesuítas, São Borja passa a pertencer ao domínio Português, administrada, conforme assegura Rillo (1982), por desígnios do Governo de Buenos Aires, sob o comando do Ten. Gen. D. Francisco de Paula Bucarelli y Orsua. Nessa fase, os índios foram rendidos, dominados e passam a ser tratados como escravos. Logo, a datar de 1801, o soldado desertor José Borges do Canto e mais dois bravos soldados do Regimento de Dragões do Rio Pardo uniram-se a soldados e campeiros portugueses e venceram os espanhóis num combate próximo ao Rio Icamacua com o Rio Uruguai, no povoado de São Borja.

Rillo (1982) pondera que, na condição de povoado, os primeiros povoadores de São Borja deram-se a partir de distribuição de sesmarias⁴ pelo Governo Imperial a Borges do Canto

⁴A área dividida, ou cada uma das partes, levava o nome de *sexmo*. O vocábulo sesmaria derivou-se do termo “sesma”, correspondente a 1/6 do valor estipulado para o terreno. “Sesmo” ou “sesma” também poderia ter sua origem que na época era chamado no verbo “sesmar” (avaliar, estimar, calcular), ou ainda, significar um território

e mais treze companheiros de conquista, para assim residirem no povoado que já dava os primeiros passos rumo ao desenvolvimento.

Já a nomenclatura de vila, e não mais povoado, conferida a São Borja, passou a ser, como a dos Municípios de hoje, pós-República. Durante o império, o status de Vila competia a uma autonomia administrativa, que sofria a intervenção apenas dos governos provinciais. Nessas circunstâncias já se tem a compilação de câmara de vereadores em concomitância com o poder executivo.

Em 11 de março de 1833 é que oficialmente São Borja recebe o Alvará Imperial em que lhe concede a habilitação definitiva ao caráter de Vila. No ano seguinte, em 21 de maio, João José da Fontoura Palmeiro, oficial das forças regulares do Império, instalou a primeira câmara Municipal da Vila de São Borja, sendo, obviamente, seu primeiro presidente, de modo a emancipar politicamente São Borja.

Devido ao grande desenvolvimento da Vila de São Borja e de sua importante influência, tanto política quanto econômica, o Governo Provincial, sob lei, pontuada por Rillo (1982), nº 1614 em 21 de dezembro de 1887, concede a São Borja a condição de “cidade”. Anos mais tarde, São Borja vem a ser, como abordaremos na próxima subseção, a terra de dois vultos politicamente significativos para o município.

2.1.3 A Terra dos presidentes

Marcada pela história política, São Borja, em eras mais contemporâneas, passou a conviver com dois vultos que, de certa forma, apagaram, ou pelo menos ofuscaram a historicidade marcada pelos eventos missionários. O primeiro dos sete povos passou a denominação de “Terra dos Presidentes”⁵. Um grande e por que não dizer privilégio para a cidade ser o “berço de dois presidentes” da República Federativa do Brasil. Dado a isso, a lei estadual 13.041/2009 declarou oficialmente São Borja "Terra dos Presidentes".

repartido em seis lotes, nos quais, durante seis dias da semana, exceto domingo, trabalhavam seis sesmeiros. As sesmarias eram terrenos incultos e abandonados, entregues pela Monarquia portuguesa, desde o século XII, às pessoas que se comprometiam a colonizá-los dentro do prazo previamente estabelecido. No Brasil, no contexto das descobertas marítimas, Portugal almejou ampliar suas fontes de riqueza. A obra política e comercial da colonização tinha como ponto de apoio a distribuição de terras, que se configurava como o centro da empresa, calcada sobre a agricultura, capaz de promover a cobiça das riquezas de exportação. El-Rei cedia às pessoas a quem doou capitâneas alguns direitos reais, levado pelo desejo de dar vigor ao regime agora organizado. Muitas das concessões, fez em nome da própria Ordem de Cristo. A monarquia portuguesa, nessa tarefa de povoar o imenso território, encontrou nas bases de sua tradição um modelo: as sesmarias. (DINIZ, 2005, p. 2).

⁵ Atualmente são usados os dois títulos para se referir a São Borja.

Getúlio Dornelles Vargas e João Belchior Marques Goulart, o Jango, elevaram a cidade a um nível político favorável naquela época. Getúlio Vargas iniciou sua vida política a datar 1909, quando se elegeu deputado Estadual, sendo reeleito em 1913; já em 1923 torna-se deputado Federal e em 31 de janeiro de 1951 foi eleito Presidente da República através do voto popular. Mais tarde, por estímulo de Vargas, Jango ingressa na vida pública como presidente do Partido Trabalhista Brasileiro - o PTB - pelo qual foi candidato e eleito deputado Estadual do Rio Grande do Sul em 1947. Foi também nomeado Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio de Vargas em 1953. Em 1955, foi eleito Vice-Presidente do Brasil, obtendo mais votos que o próprio presidente eleito Juscelino Kubitschek, isso deu-se pelo fato de que os votos para Presidente e Vice eram computados separadamente. Em 1960, Jango foi novamente eleito vice-presidente e em 1961, com a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart assume a Presidência do Brasil.

Nessa expressividade política citada, São Borja e sua população carregam em sua memória um conhecimento histórico. E tal conhecimento é que constitui e contribui para a riqueza que perdura como patrimônio histórico, político e cultural. E essa memória, seja ela social, cultural ou até mesmo ideológica, contribui para a tradição local, num processo de integração de bens materiais e imateriais.

2.2 RIO URUGUAI: DO CURSO AO RECURSO

O Rio Uruguai é fonte de renda e de vida para o povo são-borjense. Um curso d'água que está muito além de dividir fronteiras. Ele divide uma cultura, divide o coração daqueles que se entregam ao simbolismo de suas águas. Ele incide em São Borja como aquele que corre e cursa por entre as diversas maneiras de sua representatividade. O rio Uruguai é o caminho pelo qual navegam a história, a cultura, a memória do povo são-borjense, chegando na constituição da identidade desse povo. Estão arraigadas a ele eventos como festivais, festas religiosas, crenças, mitos e ao seu redor forma-se um número expressivo de uma população ribeirinha.

Conforme aclara Navarro (2013, p. 606), Uruguai “é um termo proveniente do guarani antigo: significa rio dos uruguás, pela junção de *uruguá* (uruguá, um tipo de caracol de água doce) e 'y (rio). Geograficamente, o rio Uruguai surge das confluências formadas pelos rios

Canoas e Pelotas. Para uma melhor compreensão, o Grupo de Trabalho Águas (GT Águas)⁶ assegura que

O rio Uruguai, de domínio federal, origina-se da confluência dos rios Pelotas e Peixe na Serra Geral. Seu trecho em território nacional serve de limite entre os estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina. Fronteiriço, delimita a fronteira entre o Brasil e a Argentina depois de sua confluência com o rio Peperi-Guaçu. Após receber a afluição do rio Quaraí, que limita o Brasil e o Uruguai, marca a fronteira entre a Argentina e o Uruguai, desaguando no rio do Prata. No Brasil seus principais afluentes são os rios Canoas, Pelotas, Passo Fundo, Chapecó, Ijuí, Ibicuí e Quaraí. Seu curso, com 2.200km² de extensão, é dividido em três partes: alto rio Uruguai, onde se caracteriza por um forte gradiente topográfico, o que propicia alto potencial de geração hidrelétrica; médio rio Uruguai, assumindo a condição de fronteiriço. (CRAVO, s/d, p. 02)⁷.

E é nessa condição de fronteiriço que por muito tempo o Rio Uruguai impetrou, desde as primeiras navegações e embarques, fatos que elevaram economicamente o município. Foi nos meados do ano de 1935 que, conforme Pinto et al. (2015), foi implantado o Cais do Porto de São Borja⁸ e, dois anos depois, foi construída a faixa no cais, local cuja finalidade foi a de facilitar a entrada e saída de mercadorias, sendo definitivamente construído em 1938. Significou então que, por décadas São Borja, por meio do Rio Uruguai, obteve grande destaque na exportação de seu principal cultivo da época, o linho, de modo a exportar para outros países. Na Figura 1, observamos um registro de embarque de linho para a Holanda, atividade que se perpetuou por alguns anos enquanto a cultura do linho era a grande produção agrícola do município de São Borja.

⁶ Ministério Público Federal. Procuradoria Geral da República. 4ª câmara de coordenação e revisão. Meio ambiente e patrimônio cultural.

⁷ Texto produzido pelo assessor Jorge Cravo, apoio do GT-Águas.

⁸ É de suma importância pontuar que o Cais do Porto de São Borja é localizado no Bairro do Passo, o antigo Passo de São Borja. É o bairro mais antigo do município. Desde a fundação do povoado, esse local já recebia reconhecimento, por estabelecer ligação, divisa com o município de Santo Tomé, na Argentina. Grande parte da história missioneira, cultural, está arraigada a este bairro.

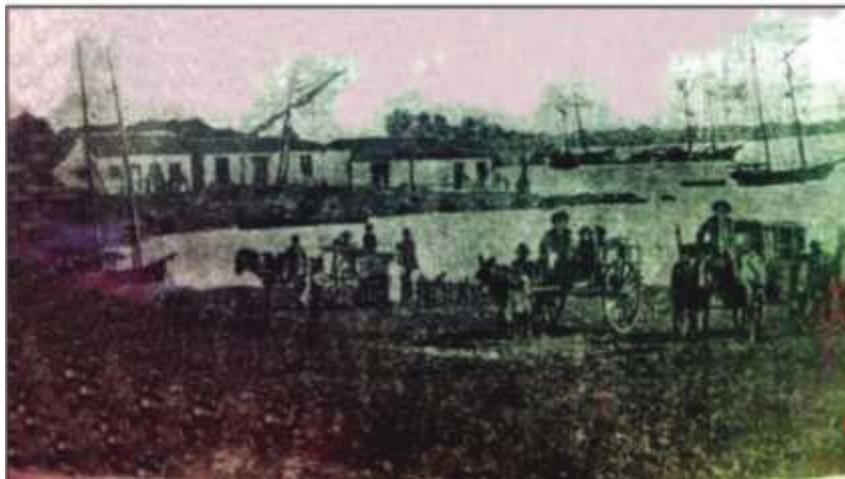
Figura 1 - Registro do embarque de Linho para a Holanda no cais do porto de São Borja



Fonte: Acervo do historiador são-borjense Clóvis Benevenuto

Além disso, voltemos a atenção para eventos que marcaram, significativamente, uma época em que o Rio Uruguai era o caminho pelo qual corria a economia da cidade de São Borja. Destacamos as travessias e o contrabando, como representação das navegações, episódios que contribuíram para a formação e constituição da cultura que é permeada pelo entorno do Rio Uruguai. As travessias, de São Borja (Brasil) para Santo Tomé (Argentina), eram realizadas por balsas ou por pequenas embarcações, denominadas chalanas ou piráguas⁹, como podemos ver nas Figuras 2 e 3.

Figura 2 - Representação das navegações no Rio Uruguai em São Borja, em 1885



Fonte: Pinto et al. (2015)

⁹ As piráguas eram pequenas embarcações com vela transversais. (PINTO et al., 2015, p.54).

Figura 3 - Transporte de areia pelos balseiros do rio Uruguai



Fonte: Pinto et al. (2015)

Tal travessia era propícia também para o “contrabando”, Figura 4, uma prática comum, de certa forma, para a época. Sobre essa prática citada, o geógrafo Muriel Pinto et al. (2015, p. 51-53) afirmam que

A região da campanha, em especial a fronteira oeste, assumiu um papel de fronteira-zona, como ponto de troca de mercadorias na região entre os brasileiros e os países que faziam parte da Bacia do Prata. Sabe-se que o fator que facilitava as trocas nessas regiões era o transporte fluvial, ainda que limitado pela segurança, que era precária [...]. No caso de São Borja, em virtude de isolamento das comunidades e dos difíceis caminhos, o contrabando tornou-se uma alternativa de sobrevivência e uma maneira de superar essas dificuldades. O Rio Uruguai foi o local, por excelência, tanto do contrabando grande, como o de pequena monta [...] Existia o contrabando de grande escala feito por atravessadores que utilizavam as estradas ou o Rio Uruguai, mas também existia o contrabando de pequena escala, o chamado “contrabando formiga”.

Figura 4 - Contrabando de café apreendido no cais do porto de São Borja



Fonte: Pinto et al. (2015).

A construção da Ponte Internacional da Integração¹⁰, sobre o Rio Uruguai, foi inaugurada no dia 09 de dezembro de 1997, sustentou a mudança de muitos fatores. Desde então, os eventos anteriormente citados, perderam força (transporte e exportações pela via fluvial), sendo a travessia realizada por veículos terrestres automotores pela ponte, numa investida de crescimento econômico e turístico para ambos os países.

Para contextualizar, atentemos para Figura 5 que mostra a Ponte Internacional da Integração em sua estrutura atual. O contrabando ainda ocorre via Rio Uruguai, mas com pouca frequência, devido a uma fiscalização mais rigorosa do que a de outrora.

Figura 5 - Ponte Internacional da Integração



Fonte: Rádio Cultura (2014)

O Rio Uruguai, atualmente, possui papel principal na atividade econômica, destacando-se como uma fonte para o desenvolvimento da pecuária e o plantio de arroz irrigado. Outro aspecto relevante é que sua bacia é fonte de renda não somente na área da agricultura/agropecuária, mas também culinária, artesanato e a pesca (atividade própria dos habitantes ribeirinhos). Conforme Pinto et al. (2015, p. 56), “os ribeirinhos são identificados como um tipo de população tradicional, orientadas por valores, que regem um modelo de comportamento comunitário dos recursos naturais”. A partir desse modo de vida, tal população explora e retira de seu próprio território os meios que permeiam seu sustento.

No que concerne às práticas econômicas e artísticas, a pesca e o artesanato, no entorno do Rio Uruguai, destaca-se a primeira, a cultura da pesca, uma prática de muitos anos que se perpetua até hoje na área territorial do município de São Borja representada nas Figura 6 e 7.

¹⁰ O projeto foi desenvolvido como experiência pioneira de aduana integrada na América Latina, através de parceria entre Brasil, Argentina e iniciativa privada. Foi criada através de uma reivindicação das comunidades locais há várias décadas, havendo registro de citações de Getúlio Vargas, da década de 30, sobre essa demanda. (RADIO CULTURA AM, 2014).

Dessa forma, a culinária típica, nos arrabaldes do Cais do Porto, é movimentada pela matéria prima da pesca, o peixe. As várias casas de culinária situadas no Cais do Porto, além de se destacarem pelo potencial do turismo, garantem o desenvolvimento econômico, a geração de empregos, incidindo na conservação do patrimônio cultural. Assim, a cultura da pesca é promotora de uma atividade que abarca uma parte significativa de famílias, perpassando gerações que do Rio Uruguai fizeram sua subsistência.

Figura 6 - Cultura da pesca no Rio Uruguai, em São Borja



Fonte: Rádio Cultura (2014)

Figura 7 - Registro histórico da cultura da pesca no Rio Uruguai, em São Borja



Fonte: Pinto et al. (2015)

Já as práticas artísticas, garantem, principalmente às mulheres dos pescadores, outras formas de exploração e ganho financeiro, por meio do artesanato feito com as escamas de peixes representado pela Figura 8. Como esclarecem Pinto et al. (2015, p. 59), “as expressões artísticas

ribeirinhas são fatores que expõem as representações sociais ribeirinhas, pois a arte é realizada a partir de elementos culturais vinculados ao Rio Uruguai”.

Figura 8 - Trabalho artesanal com escamas de peixes



Fonte: Pinto et al. (2015)

Nas Figuras 9 e 10 destacamos outro aspecto relevante sobre a arte no meio ribeirinho: a realização da “Festa do Peixe”. Com algumas edições realizadas nos meses de agosto, a festa do peixe tem o intuito de valorizar a figura do pescador no que concerne tanto a prática da pesca como a artesanal.

Figura 9 - Corrida de chalanas durante na Festa do Peixe



Fonte: Secretaria de Desenvolvimento Rural e Cooperativismo (2013)

Figura 10 - Construção artesanal das Chalanas



Fonte: Secretaria de Desenvolvimento Rural e Cooperativismo (2013)

Como resultado dessa interação social, cuja representatividade está para simbologia que advém do bem material artístico, forma-se a identidade de um determinado grupo de sujeitos que conservam uma tradição e o patrimônio cultural.

As águas do Uruguai guardam muitos segredos, com elas vêm o sustento, a inspiração poética, mas também, quando bravas, assolam a zona ribeirinha; águas que se misturam às lágrimas daqueles que perdem o pouco que têm. As enchentes são uma constante no Rio Uruguai, no território são-borjense. Isso se dá, como pontuam Pinto et al. (2015), devido a cidade localizar-se no curso médio do corpo d'água. Esse evento ocorre quando há chuvas demasiadas ou quando abertas as comportas de usinas hidrelétricas edificadas no curso do rio. Em decorrência disso, a população ribeirinha é atingida expressivamente. Registram-se duas grandes enchentes na cidade, sendo a primeira ocorrera em julho de 1983, a maior em cem anos, evidenciada na Figura 11.

Figura 11 - Maior enchente registrada em São Borja, 1983



Fonte: Pinto et al. (2015)

Devido a fortes chuvas contínuas, o Rio Uruguai subira 19 metros acima de seu nível normal, cobrindo totalmente o Cais do Porto, como se o rio fosse, bravamente, abocanhando para dentro de si o seu cais. Outro registro, representado pela Figura 12, data o ano de 2014, como a segunda maior enchente que enfrentou o município.

Figura 12 - Segunda maior enchente registrada em São Borja, 2014

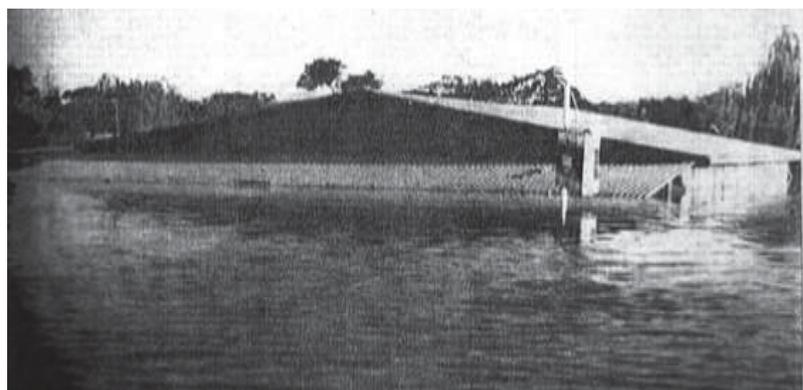


Fonte: Portal de notícias g1.globo.com (2014)

Nessa ocorrência, registra-se um aumento do rio em aproximadamente 16 metros de seu nível habitual, vitimando várias famílias ribeirinhas que, devido a isso, foram retiradas da zona de perigo e alojadas em ginásios, escolas e centros comunitários. Na época, a cidade toda viveu esse drama, pois o bairro do Passo, além de importante para a formação do povo são-borjense, abarca um número significativo de educandários, estabelecimentos comerciais, que fazem parte da comunidade ribeirinha.

Há registros de várias outras enchentes com um número inferior aos citados anteriormente, como evidente na Figura 13, que demonstra uma situação frequente em épocas de torrenciais chuvas, mas que devasta parte da cidade.

Figura 13 - Enchente de 1992



Fonte: Jornal Folha de São Borja de 03/06/1992

Por conseguinte, damos enfoque também no que envolve o místico Rio Uruguai às manifestações profano-religiosas. Realizada pelos religiosos católicos ocorre a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, já para os religiosos da Umbanda, a Iemanjá. De acordo com Schneider (2015), a festa de Nossa Senhora dos Navegantes teve início, em São Borja, no ano de 1940, partindo da iniciativa de religiosos da Igreja Imaculada Conceição, no bairro do Passo, e por pescadores e habitantes ribeirinhos. Já os rituais para Iemanjá não temos uma data exata de sua instituição no município, porém é celebrada todo dia 02 de fevereiro. Na Figura 14, atentamos para a representação de um ritual cheio de crença, agradecimentos, pedidos, que se encerra às margens no Rio Uruguai.

Figura 14 - Ritos a Iemanjá, nas águas do Rio Uruguai



Fonte: Jornal Folha de São Borja (2015)

Em função de vários aspectos apresentados, o Rio Uruguai emana um reconhecimento que envolve toda população, consolidando uma paisagem cultural a um bem natural, que ressurgue nas linhas dos poetas, ecoa nos violões dos cancioneiros, que salta as lentes do fotógrafo, que é pintado e emoldurado nas telas dos artistas. A cada novo pôr do sol, suas águas gritam, tomam corpo, como um elemento de interpretação do ser interpretante, um enunciador que convoca, no decorrer do texto, escolhas condicionadas, como se seu coenunciador fosse chamado a reconhecer suas marcas e atendesse seu pedido.

“Quem bebe da água do Uruguai, daqui não sai”. Ainda como recurso, são suas águas que abastecem o município, caindo sob o mito de que o forasteiro que beber da água do rio, sempre retornará para São Borja, cedo ou tarde. É nessa compilação de ocorrências que buscamos a necessidade desse olhar discursivo-enunciativo ao Rio Uruguai. São poucos, mínimos, os registros documentais e bibliográficos que se têm acerca desse “imaginário” ou

“simbolismo” do Rio Uruguai. O bem material está, expressivamente, nas produções literárias, especificadamente, nas canções e poemas são-borjenses, na linguagem do imaginário.

2.2.1 A linguagem do imaginário: Rio Uruguai como fonte de inspiração poética

“Uruguai, Uruguai, que se vem, que se vai, caminheiro do bem, que se vai, que se vem. A mostrar, para exemplo dos homens, como é lindo matar sede, como é lindo matar fome, alheio à crença do nome, sem distinguir a ninguém. Ai, se o homem fosse um rio, como o Rio Uruguai, este mundo seria diferente, minha gente”.
José Lewis Bicca / Aparicio Silva Rillo – O Homem e o Rio

Adorar as paisagens naturais e fazer delas uma inspiração poética faz parte do arcabouço que sustenta o olhar sensível do poeta, do escritor que, com aptidão e impressionabilidade, consegue transpor para suas linhas aquilo que contempla. O pintor observa atentamente, com olhos fixos, sua musa ao retratá-la na tela. O poeta observa com a alma, tornando a “coisa” observada, muda e estática, viva. O inanimado vive quando nas mãos do poeta, como um Gepeto para com seu Pinóquio. O cancionista faz o poema falar, dá movimento a ele, como se as palavras, outrora no papel, saltem para uma conjuntura harmoniosa e expressiva. É nessa perspectiva, ainda que imagética e simbólica, que pontuamos o Rio Uruguai como fonte de inspiração poética.

Nesses escritos, que serão analisados posteriormente no capítulo quatro, observamos que grande parte das canções e poemas confere ao Rio Uruguai uma personificação, uma imagem de si construída a partir da identidade e da cultura. O rio passa a ser um “ser” deslocado de sua convergência natural de integrador da geografia, atingindo um alto grau “inspirador”, tomando corpo de personagem principal nas produções literárias dos escritores são-borjenses; um rio que toma forma de um “ser” que sente, ouve, chora, lamenta e inspira seus criadores. A personificação é atingida de modo que o poeta/escritor integra-se ao seu objeto, de maneira a constituir uma imagem, por meio de seu imaginário, na busca de desintegrar a representação simplória de um curso d’água, promovendo uma descentralização estática a fim de apreender uma identidade nos poemas e canções, como se “eu” lírico saísse de si e incorporasse no rio.

É no percurso de produção de poemas e canções que se pode capturar marcas que levam ao reconhecimento da cultura e que pontuam as produções como obras literárias. Corroboraram para a composição da literatura que permeia a tradição, cultura, história e identidade do povo são-borjense. É nesta rica abertura que se dá a literatura, num campo fértil de possibilidades de estudo, de permitir uma ancoragem no próprio estudo da língua dentro desta matéria que reconhece uma linguagem do imaginário; uma linguagem imagética no sentido de que criado pela imaginação e que só nela (linguagem) tem existência para se concretizar em código

linguístico num produto ficcional. A ficção, por sua vez, é necessária para a literatura e essa é necessária para o mundo.

Às margens do Rio Uruguai ocorrem significativos festivais de músicas. Para esse trabalho faremos, obviamente, um recorte tanto dos principais festivais quanto das canções para análise. São festivais de suma importância e tradição para o povo são-borjense, estão enraizados na cultura e nos discursos sociais da comunidade. Na próxima seção, expomos algumas peculiaridades do Festival da Barranca.

2.3 NAS BARRANCAS DO RIO URUGUAI: DO CANTO AO ENCANTO

O Festival da Barranca, o mais antigo e significativo festival de São Borja, com uma ligação íntima com o Rio Uruguai, sendo que um dos mais significativos festivais da cidade ocorre nas “barrancas” do Rio Uruguai, e por conter em sua produção escrita uma gama de autores em número expressivo. A produção literária na cidade tem grande influência sobre o povo, pois faz parte da memória, isto é, faz parte da história que molda os aspectos identitários dessa sociedade.

Desse modo, descreveremos na seção que segue um panorama do Festival da Barranca. Pontuar tal festival, vem da necessidade de apresentar uma das principais referências de onde buscamos o material para a análise neste estudo. O Festival da Barranca fornece um rico material literário, suas composições, justamente por ter o Rio Uruguai como cenário permanente há quase 50 anos.

2.3.1 Um culto à cultura: o Festival da Barranca

Entendendo a Barranca

Nada acontece por acaso, segundo a teoria dos racionalistas (estes caras que são alimentados a razão balanceada). Talvez tenham lá suas razões, os cujos. Menos no que se refere ao festival da Barranca. Este nasceu por acaso como os nenês de novembro, frutos da sementeira suada do Carnaval.

Pois sucede que o pessoal de Os Angüeras e mais alguns de achego, desde pelo menos 1965, realizavam duas grandes pescarias no ano: uma na Semana Santa, outra em setembro. A primeira para o tradicional jejum de carne (mulheres não nos acompanhavam e até hoje não). A outra na Semana da Pátria, para escapar (desculpa ...) dos chatíssimos desfiles que são a tônica da efeméride cívica.

Para uma e outra pescaria vinham de Porto Alegre o Antonio Augusto Fagundes (Nico) e o Carlinhos Castilhos (Passaronga), com o Juarez Bittencourt (Xuxu) algumas vezes e, quando em quando, com outras caras mais ou menos simpáticas.

E aí aconteceu. Por acaso, repito, contrariando os racionalistas. A gente estava no “Pesqueiro da Bomba”, no Rio Uruguai, na Semana Santa de 1972. Havia tomado umas que outras, alguém falou na Califórnia da Canção acontecida em primeira edição no dezembro anterior, em Uruguaiana, quando uma voz (acho que do Passaronga, outros acham que outro, há quem jure que de um espírito) sugeriu: - E se a gente fizesse o nosso festival? Aqui mesmo, no improvisado, na barranca do rio?

... Então, naquela Semana Santa, noite de quinta-feira, ficou assentado em cepo de três pernas que se faria o festival. O Tio Manduca (disso sim, me lembro) propôs que as composições tivessem por base, tema único, nomeou-se o presidente da “Comissão” e lascou o tema: “Acampamento de Pescaria”. E aditou, enquanto me filava o trigésimo oitavo cigarro daquele dia: - Sábado de noite os artistas se apresentam. Vocês têm o dia todo de amanhã para trabalhar o tema. Tá resolvido ...

... Houve três concorrentes neste primeiro Festival da Barranca, que, naquela época e porque estava em seu início, não merecia as maiúsculas que lhe dou. Carlinhos Castilhos, só e mal acompanhado; Nico Fagundes com “Fuça” no violão e em dupla Zé Bicca e esta voz que vos fala.

Apresentadas as composições, por ordem de sorteio, cantou o Carlinhos (palmas, palmas e palmas), cantou o Bicca (idem, idem e idem) e finalmente o Nico (ibidem, ibidem e ibidem). A platéia, meio sobre a empolgação, assentava-se em semicírculo. Todos (eu disse todos) votaram. Menos os concorrentes, claro. Ganhou o Nico, com “Eu e o Rio” – hoje gravada, como tantas composições que nasceram na Barranca para ganhar alguns dos mais importantes festivais nativistas do Estado.

O detalhe, nisso tudo, é que a composição vencedora (linda, a melhor da noite), nada tinha a ver com o tema proposto. Cantava a relação espiritual de um amante descornado com as águas do Rio Uruguai. Mas o fato é que ganhou. O que prova, desde a idade da pedra dos festivais nativistas, que júri deste tipo de evento não é flor de cheirar com pouca venta.

A confraternização foi geral, o vencedor queria por que queria o prêmio (mas que prêmio caracos?). O Milton Souza ganiçava de raiva por que lhe haviam estragado a gravação (para a rádio São Miguel, ouviram?) por intervenção de calão não recomendável, eu achei que estava uma beleza, nada como o autêntico e o espontâneo para valorizar uma reportagem ... Aí o Milton me olhou de esquadro e eu saí pelo arrabalde. Pensando que Deus me desse saúde, engenho e arte, um dia eu ia escrever esse episódio.

O que faço, vinte anos mais velho, mas feliz. Porque o Festival da Barranca, nesse tempo, depois de catorze edições, faz por merecer as maiúsculas que agora lhe confiro.

Apparício Silva Rillo – 1985

Nascido em Porto Alegre, Rillo (1931-1995) adotou São Borja e lá fixou sua história de vida e de criação literária. Conforme Golin (2015, s.p.), “Rillo foi o poeta que esmiuçou a vida do Sul, com os detalhes de um ourives talentoso, mas também retirou as viseiras do verso pampiano e deu-lhe a complexidade universal dos clássicos americanos”. Sua escrita é, portanto, clássica regional, se assim puder constituir essa classificação. Tem requintes de vocabulário, ao passo que não foge de sua origem. Rillo é categórico quando aborda, em seus poemas, temas que referem as paisagens culturais as quais que refletem a imagem peculiar do gaúcho; sua pena transmite as coisas simples da vida no campo, do homem campeiro, aquilo que vivenciou e recolheu ao longo de sua existência. Também é límpida sua relação com o clássico, com uma escrita tão alinhada que parece encarnar um outro Rillo.

Rico em linguagem regionalista, as obras de Rillo trazem uma essência peculiar campesina, são como preces que a rude fé gaúcha encontra cada vez que surpreende sua própria razão e vitalidade. Os poemas, letras de canções, bem como as narrativas do referido escritor são textos nos quais há uma riqueza de sentidos emanados por seu vocabulário ímpar doravante

enraizado na memória do povo, identificando-se com a própria historicidade arraigada na produção literária.

Retomando a Barranca, o “comício de espíritos”, assim denominados pelos idealizadores e membros principiantes do Festival da Barranca, especialmente na figura de Sérgio Jacaré Metz¹¹, visionário poeta e letrista, é o mais antigo festival registrado no Rio Grande do Sul que ocorre ininterruptamente todos os anos, data 1971, e faz parte do calendário oficial do Estado¹². O palco desse evento são as margens do Rio Uruguai. Reúne até os dias de hoje, no mesmo local, na Semana Santa, músicos e apreciadores da música nativista gaúcha. Uma peculiar característica do evento é que é aberto apenas a participantes masculinos. E tais homens só participam se convidados por um Angüera¹³.

O Rio Uruguai é testemunha de uma comunhão de sujeitos que pela arte fazem de sua semana santa um ritual de culto à literatura, à cultura. Poemas nascem das mãos que revezam entre a linha e a pena. São composições que nascem das entranhas marginais de um curso d’água. São “espíritos” convocados a partir da quarta-feira que antecede a Páscoa sob prudência de uma comissão avaliadora que, cuidadosamente, fornece um tema até a meia noite de sexta-feira e os participantes têm vinte e quatro horas para o engenho poético e compor letras, música e arranjos musicais, para assim defender a obra no sábado. Os vencedores recebem um singelo troféu que fica a seus cuidados até a próxima edição. Não há uma premiação exorbitante, nem holofotes, o próprio público é modesto. A significância está no culto que prezam à cultura. De acordo com Velozo (2005, p.17), o Festival da Barranca

¹¹ Luiz Sérgio Metz, autor do livro *Terra adentro* juntamente com Pedro Luiz Da Silveira Osório e Tau Golin. Trata-se de um relato de uma viagem a cavalo pelo interior do estado em que o referido autor dedica um capítulo ao Festival da Barranca.

¹² O governador José Ivo Sartori sancionou, nesta quarta-feira (30 de março de 2016), a lei que inclui o Festival da Barranca de São Borja no Calendário Oficial do Estado e que o declara manifestação de grande relevância cultural dos gaúchos. O evento nativista ocorre há 45 anos em acampamento às margens do rio Uruguai, durante a Semana Santa. "O festival é um patrimônio cultural imaterial do Rio Grande do Sul", aponta o governador. Fonte: <http://www.rs.gov.br/conteudo/236024/governador-sanciona-lei-que-inclui-festival-da-barranca-no-calendario-de-eventos-do-rs>.

¹³ O grupo de Arte Amador, os Angueras, foi fundado em 10 de março de 1962, com atuação permanente nos campos da música, do teatro, da literatura regional e da pesquisa de folclore. Os Angüeras - Grupo Amador de Arte surgiu a partir do Departamento Cultural do chamado "Clube dos Dez" - grupo de amigos que se reuniam, periodicamente, com objetivos os mais variados. O nome foi escolhido a partir da sugestão do poeta e historiador Aparício Silva Rillo. De origem Guarani, "Angüera" significa "espírito que volta" ou "alma que se devolve ao corpo", um pouco estranho a primeira vista, mas, logo, compreensível, pois o "Angüera", antes triste e caladão, virou cantador e tocador de viola, depois que os padres das Missões o batizaram e lhe deram o nome de Generoso e, assim, na mitologia missioneira "Angüera" pode ser considerado o patrono da música e da alegria gaúcha. (Texto arquivo de Os Angueras).

dá continuidade à tradição missioneira do canto, herdada dos nativos e depois cultivada por seus sucedâneos, independentemente da etnia a que pertenceram ou pertencem aqueles com quem cruzaram caminhos e destinos. Revigorando-se a cada nova edição, serve como um caudal vigoroso dos arquétipos sobre os quais se assenta a alma dos habitantes do Município e da região de entorno, historicamente dividida entre o desejo de mudança e o apego às raízes.

Observamos que não se trata apenas de mais um festival de músicas de São Borja, o Festival da Barranca, com as maiúsculas de Rillo, é a compilação da história do município com sua produção literária. Nele tem-se um renascer poético a cada edição, a cultura e a consagração da literatura local é revitalizada, ainda que seu público seja seletivo, isso marca a tradição, as características de origem, um voto de respeito dado a seus criadores. Trata-se de um comício de espíritos, ilustrado pela Figura 15, que ressurgem das águas do Rio Uruguai e adentram no acampamento literato em busca daquilo que, no pensar dos poetas e cancioneiros, em segredo levam de volta às águas para uma derradeira contemplação poética.

Figura 15 - Festival da Barranca, o comício de espíritos



Fonte: Acervo Grupo Amador de Arte Os Angüeras (1972)

Na perspectiva de um arcabouço teórico-metodológico, todos os processos de manifestação cultural, político, histórico e social, apontados até aqui, atenta-nos para crer que os alicerces de um estudo discursivo fundido a essas manifestações implicam na língua e na cultura. O discurso que provém das produções artísticas literárias faz parte de um discurso no plural, que engendrado aos processos identitários e culturais possibilita compreender de que forma esse discurso é moldado à representatividade do Rio Uruguai, a ponto de conferir-lhe uma imagem, uma personificação, um ethos discursivo nos escritos literários.

Carlos Reis (1997) é concludente quando afirma que a escrita literária, além de ser uma aptidão especificamente técnica empreendida pelo sujeito, também leva em conta o contexto cultural ao qual pertence esse sujeito. Dessa forma, a literatura é um labirinto linguístico, no qual todos os caminhos levam à linguagem, de qualquer forma; e a linguagem, por sua vez, é um abismo capaz de emanar ecos que compreendem os mais distintos significados.

Stuart Hall (2014) é categórico quando aponta que a identidade é construída dentro e não fora do discurso. Nessa perspectiva a compreensão, o caminho que ela (identidade) percorre é calcada onde ela é produzida: em locais históricos e institucionais específicos, no interior de uma dada formação discursiva e ideológicas em distintas práticas discursivas.

Entendemos, então, que o discurso que configura a linguagem literária é o resultado do ato discursivo do meio social (histórico, político, cultural). Sendo assim, esses discursos literários, por assim dizer, são partes integrantes de uma dada sociedade. É nessa relação, nesse espaço entre o histórico, social e cultural que se abrem as possibilidades, várias, de um estudo, em poemas e canções, de uma literatura calcada na memória de um povo, em escritos que determinam e caracterizam a manifestação literária são-borjense que, por meio da imaginação, do simbólico, da representação. A essa reflexão ponderamos que essa manifestação literária possibilita vivenciar outras vidas, outros contextos, outras histórias, outros cenários de tempo.

Para tanto, voltamos o olhar para os aspectos enunciativo-discursivos de cunho sócio-histórico nessas produções. Grande parte dos poemas e das letras das canções discorrem sobre o lendário Rio Uruguai, não o rio da geografia, mas o rio dos amores e desamores, o rio bravo e forte, o rio confidente, o rio que se integra à história daqueles que, por razões íntimas, o permitem fazer parte de sua vida. Isso admite a construção de uma imagem, de um ethos discursivo, de uma representação do Rio Uruguai, que é o que vai nortear este trabalho nos próximos capítulos. Mas, antes, faz-se necessário pontuar algumas considerações acerca dos processos identitários e culturais, apontados de forma interdisciplinar por estudiosos que consolidam o conhecimento histórico ao cultural, dos quais provém a identidade.

2.4 PROCESSOS IDENTITÁRIOS E CULTURAIS

Devido a toda histórica e cultural abordagem que discorreremos até aqui sobre São Borja e o Rio Uruguai, dados etnográficos que arquitetam esse “todo complexo” que Edward Tylor¹⁴

¹⁴Is that complex whole which includes knowledge, beliefs, arts, morals, law, customs, and any other capabilities and habits acquired by [a human] as a member of society. In: _____ Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. London: John Murray, 1871.

(1871, tradução nossa) formulou categoricamente como o conceito primeiro de cultura, “que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade”. Sendo assim, primeiramente, quando se busca em dados históricos uma compreensão da formação da cidade de São Borja, inicialmente como Redução de São Francisco de Borja, por conseguinte sua condição de Vila e por fim a Terra dos Presidentes, procuramos, nesse emaranhado intrincado, a origem ou os primórdios da cultura são-borjense o que é basilar para sua identidade.

Os estudos culturais compreendem, conforme Clifford Geertz (2008), fenômenos culturais como um sistema de significação que são, conforme o autor, atributos universais da mente humana. Desse modo, à análise cultural é conferida um caráter de adivinhação dos significados e ainda como uma avaliação das hipóteses, isto é, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores hipóteses e não a descoberta do universo dos significados, mas sim das possibilidades do fazer significar.

A cultura é a principal fonte da identidade. É nela que estão os registros históricos, aqueles em que a identidade está fixada. Sendo assim, os eventos históricos que delinearão o percurso da formação do município de São Borja assentam sobre uma cultura nacional, de identificação nacional, em que, conforme Hall (2006, p. 108), “estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”.

De 1682 até a atualidade, São Borja passou por uma série de eventos que transmutaram sua identidade, desde o primeiro dos sete povos à terra dos presidentes, num processo que Hall (2006) pontua como uma fragmentação de identidades, que elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem cruzar-se ou ser contrárias. Apesar disso, de a “moderna” São Borja ter sido reconstruída sobre a “antiga” de São Francisco de Borja, fazendo quase que se dizimar sua história missioneira e por sobrar pouco dos resquícios da cidade histórica, de bens materiais, como apontam alguns historiadores, o povo ainda guarda, no imaginário, o que ainda pode ser recuperado pelo poder simbólico, os bens imateriais.

O patrimônio cultural imaterial é conferido às representações, às expressões, à simbologia arraigada ao conhecimento, ao imaginário, aquilo que faz parte da cultura de um dado povo específico, que é cuidadosamente pontuado por Hall (2006) como função vital de um sistema de representação no qual os símbolos comportam essa representatividade.

A cultura nada mais é do que o mundo simbólico. Pierre Bourdieu (1989) esclarece que o poder simbólico permite confirmar ou transformar a visão de mundo e é estruturante para que

a comunicação e conhecimento se faça presente no campo representativo. Esse teórico afirma que

os símbolos são os instrumentos, por excelência, da integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral. (BOURDIEU, 1989, p.10).

Esse poder é, conforme Bourdieu (1989, p. 14), um “poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força, graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido”. Esse reconhecimento está calcado nas relações sociais, nas crenças e na cultura de um grupo constituído socialmente. Destarte, as representações apontadas acerca das manifestações culturais no entorno do Rio Uruguai, de um curso ao recurso, asseguram seu poder de simbologia, não somente ligado à figura de recurso hídrico, que ministra a cidade, mas como um recurso que mantém viva a cultura que abastece a historicidade que nele está radicada.

A exemplo disso, estão as práticas artísticas e econômicas que do rio fazem o *habitus*. São fatores que Bourdieu (1989) conduz a um balizamento entre capital econômico, social e cultural entre os povos. Se nos primórdios da fundação de São Borja os espanhóis, com sua cultura dominante surgiram para “salvar” os aborígenes que aqui viviam e os aproximaram de uma cultura, outrora primitiva, fizeram de suas experiências estratégias que permitiram a uma criação e uma produção coletiva que, posteriormente, perduraram com a chegada dos portugueses e até hoje. A cultura dominante da população ribeirinha é afirmada pelas festas profano-religiosas, a cultura da pesca, artesanato, as festas, festivais, tudo que envolve esse povo, que carrega ainda características dos primeiros habitantes desta terra vermelha¹⁵. Assim como os índios, da fundação do povoado, os moldes de vida dos ribeirinhos estão voltados para a tradição, aquela de origem, a de 1682, ou antes. Assim, pela cultura, marca a instância de um povo que foi ressurgindo, constituindo-se entre lutas, de armas, de poder, de identidade.

Ainda no que concerne à cultura dominante, Bourdieu (1989) aponta para aquela que se destaca, que há um valor significativo numa dada sociedade, pois à medida que essa cultura começa a arraigar vantagens materiais, simbólicas, ela se constitui num capital cultural. Conforme Bourdieu (1989), o capital cultural é dominante quando seu valor é significativo e atinge a vários grupos (ou subgrupos) dentro de uma comunidade; e capital, quando recebe o

¹⁵ Terra Vermelha faz referência a uma das características de São Borja no hino ao município: *São Borja, terra vermelha como um coração*.

poder enquanto presença fundante relacionado ao conhecimento, oralidade, informações e atividades, práticas culturais. Para tanto, o sociólogo francês afirma que

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierárquicas) e para a legitimação dessas distinções. Esse efeito ideológico, produzindo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 1989, p. 10).

Precisamente apontado por Pierre Bourdieu (1989), a cultura que une é também a que separa, num processo de diferença. Woodward (2014) aponta que a identidade é marcada pela diferença, que é assinalada pela exclusão e recuperada pelos símbolos, ou seja, um grupo é o que outro não é. Os símbolos são reconhecidos como tal, pela “coisa” que representa a ideologia, as crenças, a cultura desse grupo. O apego à figura do Rio Uruguai é simbólico e constrói a identidade do grupo que o venera, na expressividade da produção artística. No repertório discursivo, conforme Hall (2014, p. 106), “grupos de uma mesma ideologia partilham características semelhantes; na linguagem do senso comum a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem em comum”.

Bourdieu (1989) assegura que a concepção de que as representações sociais são influenciadas pelas ideias, valores, crenças e ideologias emergiram de uma sociedade marcada por tais acepções. Essas representações se fazem presentes na linguagem que utilizamos para nos comunicar, são simbolicamente codificadas a fim de pontuar a identidade cultural a qual representam. Dessa forma, trabalhar com a literatura local possibilita a uma observância significativa de uma manifestação de identidade e cultura. É a representação do Rio Uruguai, como personagem protagonista, agente das ações, que nos interessa, dado o recorte neste trabalho ora desenvolvido.

O poder simbólico do Rio Uruguai está atrelado à noção de campo de Bourdieu (1989), pois há um espaço arquitetado com propriedades que lhes são próprias: históricas, econômicas, artísticas, culturais e literárias. O poder simbólico do rio nos festivais, em especial no Festival da Barranca, permite depreender uma constituição do objeto que vai comandar, orientar as práticas sociais em voga.

A marcação simbólica à qual a identidade está relacionada também estabelece uma relação com o social, pois, conforme Woodward (2014), a construção da identidade se dá tanto simbolicamente quanto socialmente. Tal reflexão incide que a representação inclui práticas de significação e tais sistemas simbólicos produzem significados que colocam o sujeito frente a determinada posição social. Sobre representação, Woodward (2014, p.18) comenta que

a representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou? O que eu poderia ser? Quem quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.

Desse modo, é a representatividade que irá moldar a cultura. Sendo a cultura que molda a identidade dando sentido às próprias experiências vividas, isto é, em consonância ao pensamento de Hall (2014), são produzidas em momentos particulares no tempo têm o caráter de historização e estão constantemente em transformação e mudança, funcionando ao longo de sua história.

Visto que as questões culturais e identitárias compreendem uma sociedade configurada por aspectos históricos, sociais, representativos e simbólicos, levamos em conta, portanto, a base de compreensão e fantasia, isto é, a linguagem do imaginário que se encontra no entono das práticas e manifestações culturais. É na produção de poemas e canções que iremos depreender a linguagem do imaginário, que chamamos de literatura, uma força da linguagem que chega até os sujeitos extraordinariamente.

Michel de Certeau (2012, p. 41) postula que a linguagem do imaginário possui a capacidade de multiplicar-se e “circula por todas as nossas cidades, fala à multidão e ela a fala, é o ar artificial que respiramos”. A cidade, um dado povo, constitui-se também por seu imaginário, sua fantasia. É lá que se ancoram as possibilidades de “se fazer compreender”, de ser e perpetuar uma cultura e identidade da qual emanam as imagens e representações que são fundantes culturais.

Os estudos identitários e culturais contribuem para a compreensão da história e formação de uma dada sociedade, num processo de formas de pensamento, valores, manifestações artísticas e características que interpelam e se relacionam na esfera representativa social. Realidade e representação encontram-se em um arcabouço que explica o mundo e suas transformações. A cultura reconstitui e permeia uma tradição; a identidade preconiza, por meio de símbolos, a constituição histórica.

Na sequência, no próximo capítulo, apontaremos o arcabouço teórico metodológico que norteia essa dissertação, que são os planos constitutivos da semântica global, cenas enunciativas e constituição do ethos discursivo.

3 PERCURSOS E TRAÇOS DISCURSIVOS: DAS MARCAS AO ETHOS COMO IMAGEM DE SI

O presente capítulo versará acerca dos planos constitutivos da semântica global, cenas enunciativas e constituição do ethos discursivo. Nesta perspectiva, buscaremos neste capítulo teórico fazer uma reflexão sobre os discursos que correspondem a sentidos e posicionamentos resultantes de experiências decorrentes da conhecimento humano, levando em conta o homem (sujeito) em sua realidade natural e social, presentes nas canções e poemas, constituídas em uma *comunidade discursiva*¹⁶. Tal concepção compreende a cenografia como uma construção enunciativa e as possibilidades de constituição de um ethos discursivo do rio Uruguai, que cursa e divide fronteiras, que perpassa pela histórica cidade de São Borja.

As águas do Rio Uruguai refletem na cultura e na literatura local e são personagem/protagonista em canções e poemas de escritores da cidade. Desse modo, emana uma imagem de si, ligada ao ato de enunciação. Essa imagem de si, o ethos discursivo implica questões que levam em conta o ponto de vista do destinatário em relação ao seu enunciador. O ethos põe-se em jogo, por não conferir uma única “imagem”, moldando-se de acordo com o lugar em que se estabelece discursivamente, considerando a situação de discurso. Esse motivo é que nos levou a fazer consideração sobre ethos, desde retórica aristotélica a ponderações de outros teóricos.

Sob o amparo dos estudos enunciativo-discursivos, de cunho sócio-histórico, do teórico francês Dominique Maingueneau, é que centramos na ótica da dimensão discursiva voltada às extensões da semântica global, que oferecem um percurso teórico metodológico, possibilitando a construção da cenografia e do ethos discursivo. Mas antes de prosseguir com os postulados da Semântica Global, apresentamos na próxima seção uma breve reflexão acerca dos estudos propriamente ditos da Análise do Discurso de linha Francesa, a qual norteia nosso estudo, na qual se insere Dominique Maingueneau mediante estudos que instigam outros olhares na disciplina AD.

¹⁶ Comunidade discursiva é entendida, conforme Maingueneau (2008b), como um conjunto de membros de uma sociedade que partilham ritos e normas, que regem e produzem o discurso que nele se reconhecem seus papéis.

3.1 PRÁTICA DA LINGUAGEM: TEORIA DA ANÁLISE DO DISCURSO

A teoria da Análise do Discurso, a AD, surgiu nos anos sessenta do século XX na França, como resultado dos estudos do linguista Jean Dubois e do filósofo Michel Pêcheux¹⁷. Embora trabalhe com a linguagem, essa nova disciplina surge como uma ruptura em relação à Linguística saussureana³, uma vez que seu objeto de estudo, o discurso, distancia-se do objeto de estudo da ciência criada por Ferdinand de Saussure.

A partir de leituras feitas do *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure (1916/2006), o precursor do estudo da língua, no início do século XX, obtemos informações, conceitos que evidenciam que Saussure elevou os estudos da linguagem a partir da língua, como seu objeto vivo e essencial, na busca de delimitar seu campo de estudo. Foi em *Cours de linguistique générale*, publicado e organizado em 1916, na França, a partir de notas e apontamentos dos alunos de três sequências de curso de linguística ministradas por Saussure na Universidade de Genebra, que veio à superfície os estudos do linguista, que partiu do pressuposto de uma ciência da linguagem. Sendo assim, ao ponderar a linguagem em caráter científico, Saussure inaugura a Linguística como ciência da língua, fundada, *a priori*, por todas as manifestações da linguagem humana, de diferentes grupos sociais, em diferentes contextos de uso comunicacional.

Considerado um divisor de águas nos estudos da linguagem e o grande nome da linguística, Saussure teve como objetivo norteador transformar os estudos linguísticos em ciência, para isso, além da linguagem unívoca, de uma metalinguagem, para expressar suas reflexões, necessitava adequar seus estudos aos princípios científicos, entre eles o da objetividade, estabelecendo uma dualidade fundamentada na oposição social/individual: língua e fala, sendo que a primeira, por um lado, para Saussure, não estaria completa em nenhum indivíduo, e só na massa ela existiria de modo completo, considerando-a objetiva, abstrata, potencial, social, homogênea; a segunda, por outro lado, a fala apresenta-se numa realização variável, isto é, mudaria de acordo com o indivíduo falante, sendo subjetiva e concreta.

Visto que Saussure teve como objetivo elevar os estudos linguísticos à ciência, e como a ciência só pode estudar aquilo que é recorrente, aquilo que se repete, que é constante, centrou

¹⁷Maldidier (1994) descreve a fundação da Análise do Discurso através das figuras de Jean Dubois e Michel Pêcheux. Dubois, um linguista e lexicólogo, envolvido com empreendimentos da Linguística de sua época; Pêcheux, um filósofo envolvido com os debates em torno do marxismo, da psicanálise, da epistemologia. O que há de comum no trabalho desses dois pesquisadores com preocupações distintas é que ambos são tomados pelo espaço do marxismo e política, partilhando convicções sobre lutas de classes, a história e o movimento social. (MUSSALIN, 2012, p.113).

seus estudos na língua, em sua estrutura interna, nas relações entre elementos que a compõem. Diante disso, a AD questiona a Linguística sobre a exterioridade da língua e a influência do sujeito, trabalhando, pois, com a relação entre língua-discurso-ideologia. Assim, conforme Maingueneau (1997, p.11) a AD

provém da própria organização do campo da linguística. Este último muito esquematicamente, opõe de uma forma constante o núcleo que alguns consideram “rígido” a uma periferia cujos contornos instáveis estão em contato com as disciplinas vizinhas (sociologia, psicologia, história, filosofia, etc.). A primeira região é dedicada ao estudo da língua, no sentido saussureano, a uma rede de propriedades formais, enquanto a segunda se refere a linguagem apenas na medida em que esta faz sentido para sujeitos inscritos em estratégias de interlocução, em posições sociais ou em conjecturas históricas. O termo “discurso” e seu correlato análise do discurso remetem exatamente a este último modo de apreensão da linguagem.

É nessa perspectiva que pontuamos que AD tem como primeira instância a prática da linguagem exercida pelo homem, considerando todos os valores vivenciados por ele na sociedade e permite observar que por trás de uma língua há fatores ideológicos que funcionam como base. Convém salientar que a ideologia tem o papel fundamental de, por meio de argumentos, justificar as práticas realizadas por um grupo social, em que os sujeitos são atravessados ideologicamente, em seus discursos, por questões relativas à própria língua, história, cultura e experiências vividas. A ideologia

não se define como o conjunto de representações, nem muito menos como ocultação de realidade. Ela é uma prática significativa; sendo necessidade da interpretação, não é consciente – ela é efeito da relação do sujeito com a língua e com a história em sua relação necessária, para que se signifique. (ORLANDI, 1998, p. 48).

Assim, a AD concebe a linguagem como mediadora fundamental entre o homem a realidade natural e social. Essa mediação, o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do sujeito e da realidade natural e social. Essa corrente teórica interessa-se pela língua utilizada concretamente no mundo, por seus sujeitos falantes influenciados por fatores externos dos processos de significação. Estuda os processos e as condições de produção da linguagem, articulando-se sobre o campo das ciências humanas sem deixar de construir uma unidade no interior da teoria linguística, pelo fato de que há uma relação necessária da linguagem como contexto de sua produção.

Desse modo, com a finalidade de abrir possibilidades de estudo, considerando o escopo de análise discursiva a que leva essa disciplina, discorreremos a seguir, antes de submergirmos

na proposição teórica de cada categoria dos postulados de Dominique Maingueneau, noções que são basilares para este trabalho. São conceptualizações que têm o caráter de estabelecerem uma relação com a pesquisa propriamente dita e a uma reflexão sobre língua e história: o discurso e a análise do discurso. E é a partir de tais conceitos que adentraremos em um universo de possibilidades de fatores que implicam no estudo desta dissertação, levando em conta o modo de fazer análise do discurso e a visão global do discurso a que se propõe o teórico francês Dominique Maingueneau.

3.2 LÍNGUA E HISTÓRIA: O DISCURSO E A ANÁLISE DO DISCURSO

Maingueneau (2008a) abarca uma reflexão, em sua *Gênese dos discursos*, logo no prefácio, sobre a questão de se ter uma nova teoria, ou melhor, de um novo olhar sobre esta teoria/estudo discursivos, salientando o risco de se calcar num *corpus* exótico para outros estudiosos. Conforme o autor,

Na França, no início dos anos 1980, a conjuntura era muito diferente de hoje, e nada favorável à análise do discurso. A análise de textos era dominada pela semiótica; a linguística, pela gramática gerativa, e a Escola Francesa de Análise do Discurso estava em crise, minada pelo refluxo do marxismo e psicanálise. Foi somente na segunda metade da década que se produziu uma renovação, em particular graças ao concurso de correntes pragmáticas e à abertura a novas abordagens do discurso. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 12).

Em uma nova abordagem referente à AD, Maingueneau assim como outros teóricos da atualidade procuram, ainda que seja em um campo movediço, reformular conceitos e lançar mão de algumas ideias cristalizadas na teoria AD, reformulando-as de alguma maneira. Voltado aos estudos teóricos enunciativos na AD, Maingueneau concebe questões que vão ao encontro das necessidades de um arcabouço enunciativo que consista, em suas especificidades, estimular novas pesquisas, como afirma o próprio linguista.

Maingueneau (2008a, p. 11) firma bases sólidas na perspectiva de que um analista do discurso “precisa confrontar-se de maneira assídua com um terreno, a fim de alimentar sua reflexão teórica”. Com influências mais foucaultianas e pècheutianas, do que saussureanas, esse linguista transita por um terreno fértil e profícuo, importando-se mais com assuntos do pensar e estudar o discurso numa dimensão que envolve o histórico, o externo das práticas discursivas, outrora abdicada pelos denominados “estruturalistas”. E é nessa dimensão que se pode calcar que o discurso está para delineador e delimitador de uma identidade onde se inscrevem a cultura

e demais práticas sociais. É em M. Foucault (1986) que Maingueneau (2008a, p. 16) encontra amparo para uma reflexão acerca do discurso: “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiriam, em dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa”.

Na perspectiva de um estudo enunciativo-discursivo de textos que atuam em sistemas de representações, observamos que, conforme Maingueneau (2008a) estamos frente a objetos tanto linguísticos como históricos, visto que não podemos, enquanto analistas do discurso, conceber tais objetos separadamente, pois nos são fornecidas estruturas de sentido que se configuram em um único objeto de estudo que percorre desde a produção de poemas e letras de canções, como é o caso neste estudo, até a captura de marcas que levam ao reconhecimento da cultura e identidade que estão arraigadas nos espaços pontuados por Foucault.

Os produtores do discurso, situados num contexto histórico, são concebidos a partir da abordagem da Análise do Discurso, como sujeitos agentes e promotores do processo discursivo. Desse modo, possuem uma relação que possibilita à autoridade de seus aspectos que fundam sua dada formação. Tudo isso ocorre

por evidenciar a relação entre o indivíduo enunciador, enquanto produtor de discursos, e seu contexto sócio-histórico cultural, ou seja, o seu lócus de produção do discurso, a análise do discurso permite compreender em profundidade a realidade social e cultural manifestada pela formação discursiva através de discursos individuais ou coletivos. (FREITAS, 2011, p. 105).

Por conseguinte, antes de pontuar os sete planos constitutivos do discurso, integrantes da Semântica Global de Maingueneau (2008a), ponderamos alguns aspectos como sendo importantes na constituição desse estudo, ainda que não seja nosso objetivo aprofundar abordagens sobre formação discursiva e ideológica, pois, se assim fosse, teríamos de tecer um largo caminho desde Pêcheux e Foucault e ainda transitar por Althusser¹⁸. Porém, a necessidade de considerarmos aspectos ideológicos nos faz perceber que, quando se tratam de sujeitos que tomam um lugar como sendo seu, em uma dada classe ou grupo social, a formação ideológica age de modo a dar conta dos discursos que regem uma determinada sociedade, formada discursiva e ideologicamente.

¹⁸Nossa intenção em fazer o registro desses teóricos é para reforçar que se quiséssemos aprofundar conceitos sobre formação discursiva e ideológica teríamos de nos valer da base teórica de Pêcheux, teórico fundador da Análise do Discurso (junto a Dubois), de Foucault que conceituou a formação discursiva e Louis Althusser, filósofo francês que realizou estudos de forma a teorizar conceitos sobre ideologia e aparelhos ideológicos de estado.

São muitos os teóricos que discutem essa questão ideologia, porque é inerente ao discurso. A ideologia faz-se presente em todos os tipos de discursos, conforme depreendemos, com o objetivo de “justificar”, ou transparece isso, as práticas sociodiscursivas de um determinado grupo social. A ideologia possui razões muito determinadas para seguir e se conservar, é uma certa maneira de produção de ideias pela sociedade ou por formas históricas e relações sociais.

Mikhail Bakhtin (2014) é defensor do princípio de que todo e qualquer discurso é isento de neutralidade e impregnado de intencionalidade, já que aquele que escreve ou que se enuncia dispõe do desejo de que seu dizer se valide; dizer esse constituído de outros discursos que circulam pelo mundo. Bakhtin (2014) ressalta que a linguagem é vista como um fenômeno ideológico, e que ainda colabora para a compreensão da ideologia como sendo uma manifestação de classes que procuram dominar e impor certo comportamento. Pêcheux (1997), por sua vez, considera na perspectiva bakhtiniana a ideologia pressupõe uma prática, ressalta que uma Formação Ideológica é encontrada antes de se chegar a uma ideologia propriamente dita, sem confundir ideologia com formação ideológica.

A Formação Discursiva (FD) é uma questão que instigou Maingueneau, por sua nomenclatura “frouxa”. Esse teórico propõe o termo “posicionamento”, para se referir à FD. Tal posicionamento define o que pode e deve ser dito dentro de um dado contexto, delimitando, assim, o propósito de o sujeito estar em uma formação discursiva para chegar até a outra.

É preciso articular as coerções que possibilitam a formação discursiva com as que possibilitam o grupo [...] não se dirá, pois, que o grupo gera um discurso do exterior, mas que a instituição discursiva possui, de alguma forma, duas faces, uma que diz respeito ao social e a outra, à linguagem. A partir daí as formações discursivas concorrentes em uma determinada área também se opõem pelo modo de funcionamento dos grupos que lhes estão associados. (MAINGUENEAU, 1997, p. 55).

Esses fatores externos, que atravessam o sujeito, implicam principalmente a sociedade, as experiências vividas, os discursos assimilados e essencialmente a identidade ideológica, por assim dizer. É nessa perspectiva que Dominique Maingueneau assevera para um estudo, num âmbito global, planos constituintes que possibilitam uma melhor compreensão do discurso e dos mecanismos que o regem. Estudar tais conceitos de sentido global permitem observar o externo e garantem penetrar naquilo que está além do enunciado fechado, além da frase isolada. Esses planos constitutivos do discurso são apresentados na sequência.

3.3 OS PLANOS CONSTITUTIVOS DO DISCURSO: POR UMA SEMÂNTICA GLOBAL

Neste espaço dedicado aos planos constitutivos do discurso, no escopo da Semântica Global, veremos que tais planos consistem em estabelecer, ou melhor, recorrer a um conjunto de fatores que estão não para impor conceitos, mas para organizar e estruturar uma análise discursiva. É no tratamento semântico que lhes é conferido que podemos reconhecer como eles estão ancorados no discurso. E tal tratamento semântico, sob a essa abordagem global

vai de encontro a princípios tradicionais de pensar a linguagem, ou seja, em um discurso, independentemente de seu gênero, todas as marcas aí encontradas são relevantes. Portanto, a proposta desse autor é de que um discurso se caracteriza por uma semântica global, o que o leva a considerar o enunciado, isto é, o próprio texto, demonstrando assim que os gêneros textuais e suas formas de coesão são determinados pela semântica de uma formação discursiva. (FREITAS; FACIN, 2014, p. 70).

No que diz respeito aos *corpora* desta dissertação, temos presente a necessidade de nos debruçar sobre a representação simbólica discursiva do Rio Uruguai em letras de canções e poemas. Nesse sentido, tomamos alguns desses planos da Semântica Global na análise, a *posteriori*; não abordaremos todos eles em cada corpus analisado, visto observarmos que alguns desses planos possibilitam adensar tal análise, das marcas/pistas enunciativo-discursivas na materialidade dos *corpora*, mais do que outros.

Trabalhar com a semântica global é trabalhar com o texto sob uma visão global, não mais naquele restrito numa frase, ou em um enunciado particular, mas visando um sentido situado ao longo do texto, da discursividade que é intrínseca. Maingueneau (2008a, p. 22) confere a isso uma “libertação de uma problemática do signo, ou mesmo da sentença, para apreender o dinamismo da significância que domina toda a discursividade”. O teórico recusa a ideia de que há, no interior do fundamento discursivo, um lugar onde o enunciado, ou até mesmo a enunciação, em sua especificidade, se condensaria de maneira única e exclusiva.

Os planos constitutivos do discurso, de acordo com Maingueneau (2008a), estão ancorados nas possibilidades semânticas e na multiplicidade das dimensões discursivas:

Não constitui de forma alguma um modelo genérico em virtude do qual o enunciativo escolheria previamente um tema, [...] depois um vocabulário [...] a própria lista desses planos considerados não é objeto de uma elaboração teórica suficiente para pretender definir um modelo de textualidade. Sua única finalidade é ilustrar a variedade das dimensões abarcadas pela perspectiva de uma semântica global [...]. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 77).

Conforme tais pontuações do autor sobre os planos constitutivos do discurso, serão apresentados, na sequência, os sete planos de Dominique Maingueneau (2008a), com propósito de um estudo sob a perspectiva enunciativo-discursiva, de cunho sócio-histórico. Como reflexos de linguagem, esses sete planos são os seguintes: intertextualidade, vocabulário, temas, estatuto do enunciador e do destinatário, dêixis enunciativa, modo de enunciação e modo de coesão. Para uma compreensão dinâmica, apresentamos no Quadro 1 as especificidades de cada plano, logo, explicaremos cada um deles nos parágrafos seguintes.

Quadro 1 – Planos constitutivos do discurso

PLANOS CONSTITUTIVOS DO DISCURSO	ESPECIFICIDADES
Intertextualidade	Textos presentes no dizer - relações intertextuais – intertextualidade interna e externa (relação com outros campos).
Vocabulário	Explorações semânticas - repertório linguístico.
Tema	Aquilo de que o discurso irá abordar – podem ser ou não impostos pelo campo discursivo.
Estatuto do enunciador e do destinatário	Modos de subjetividade enunciativa - cada discurso determina o estatuto que o enunciador deve se atribuir e que deve atribuir a seu destinatário para validar seu dizer.
Dêixis enunciativa	Localiza tempo e espaço em um ato de enunciação - determina a instância de enunciação legítima - demarca a cena e cronologia que o discurso constrói para possibilitar sua própria enunciação.
Modos de enunciação	A maneira de dizer - como se dão os modos de significar.
Modo de coesão	O modo pelo qual um discurso se constrói e se encadeia, conferindo a uma determinada formação discursiva - como uma dada formação discursiva constrói o seu discurso numa “rede de remissões internas - recorte discursivo e encadeamentos.

Fonte: Elaborado pela acadêmica com base em Maingueneau (2008a)

A intertextualidade pressupõe o campo discursivo em que outros textos estão presentes no dizer de cada sujeito e das relações intertextuais que a competência discursiva assegura a fim de defini-las como validadas. Nos diversos campos discursivos, como no literário, por exemplo, há relações que, de uma forma ou outra, dão ênfase, sobre alguma ótica, a um marco social que irá remeter a características mostradas ou constitutivas. Mas para isso é necessário atentar para a distinção entre o intertexto de um discurso de sua intertextualidade; sendo o

primeiro, conforme afirma Maingueneau (2008a), um conjunto de fragmentos citados no discurso que nele se concretiza e a segunda, ligada ao campo discursivo que menciona discursos referentes a um mesmo campo, como, por exemplo, um determinado grupo cultural distinto, mesmo de culturas diferentes, versarão sobre cultura, recorrendo a discursos que discorram sobre a temática que interessa a ambos. Maingueneau (2008a, p.78) pontua a intertextualidade em dois níveis: “intertextualidade interna, que remete ao trabalho da memória discursiva e intertextualidade externa, que um discurso define certa relação com outros campos citáveis ou não”.

Podemos nos referir aqui, a exemplo de intertextualidade externa, os discursos das produções literárias, de caráter regional e social, especificadamente nos poemas e canções são-borjenses, assunto tratado neste trabalho de dissertação. Observamos nesses escritos certa relação com outros campos, como o da história. Tomemos como exemplo o hino da cidade de São Borja, no qual podemos encontrar essa relação, e neste caso com a colonização: “São Borja vem de longe/ de mil seiscentos e oitenta e dois/ do Guarani, do Jesuíta, do Espanhol/ e do domínio Português depois [...]”. Já a intertextualidade interna remete a uma memória discursiva, ou seja, os discursos do outro, da religiosidade, do patrimônio histórico, o discurso das diversas culturas que atravessam as cidades.

O segundo plano promovido pelo teórico francês é o vocabulário, que propõe uma acepção em que haja explorações semânticas contraditórias das mesmas unidades lexicais pelos diversos discursos; segundo Maingueneau (2008a, p. 80), “a palavra em si mesma não constitui uma unidade de análise pertinente, os enunciadores serão levados a utilizar, escolher, aqueles vocábulos que marcam sua posição no campo discursivo”. Visto que o vocabulário é um repertório linguístico em que o sujeito faz suas escolhas para constituir seu dizer, seu discurso, sua obra, as cristalizações de palavras, que fazem sentido, denotam o “peso” de cada uma em um discurso.

Com a finalidade de exemplificar o plano do vocabulário, pontuamos a literatura sul-riograndense, pois ela caracteriza-se, em grande parte, principalmente, por fazer uso de um vocabulário próprio, com ênfase no regional, calcado em sua história e cultura em suas produções. Ainda que alguns escritores gaúchos que fizeram (e fazem) uso de um vocabulário culto, os escritos voltam-se a uma literatura do tipo pastoril, centrada no escopo identitário que recobre o “gaúcho” propriamente dito. A isso, outro plano fundante neste estudo é o tema, o que possui estreita relação com o vocabulário.

Em um discurso, o tema é um delimitador do que se pretende propor, aquilo que o discurso irá abordar. Maingueneau (2008a) alerta para a noção de tema, que este pertence a um

estatuto pouco preciso já que temas não são originais, pois estão submergidos em múltiplos outros discursos. O conjunto de temáticas de determinados discursos desdobram-se a partir do próprio discurso, sendo que, de acordo com Maingueneau (2008a, p. 83), “um tema desenvolvido por um só discurso estará logicamente em estrita conformidade com ele”; e que também os temas que não são impostos pelo campo discursivo podem estar ausentes de um discurso, mas aqueles que são impostos podem estar presentes de maneiras muito variadas. Desse modo, devemos observar que os temas, do mesmo modo que o vocabulário, partem do pressuposto de que o importante não está no tema propriamente dito, ele, por si só, não irá delimitar o que estará evidente no discurso, mas sim o tratamento semântico que lhe é conferido.

Os temas são elementos de organização que classificam e ordenam a realidade. Nos *corpora* analisados neste trabalho, por exemplo, há informações que preconizam temáticas voltadas à tradição, simplicidade, identidade social e cultural. Na verdade, uma adoração a um bem natural que o tomam como objeto personificado, o Rio Uruguai. Pontuamos como tema, também, a tradição gaúcha, fronteira e identidade, justamente por conferir elementos que concernem ao caráter indentitário e cultural que organizam a realidade e representam um dado povo. O enunciador escolhe e elabora estratégias discursivas, que são basilares para a constituição da imagem de si.

É nessa perspectiva que a língua é influenciada pelo contexto social, pela história que abarca um determinado povo em que linguagem e sociedade estão fortemente ligadas. As cargas identitárias e culturais sobre a língua que carregam falantes pertencentes ao mesmo grupo, bem como a organização social das comunidades de fala, estão a serviço de fatores que organizam discursivamente a coexistência entre os grupos sociais. A essa reflexão é que procuraremos explicar o plano do estatuto do enunciador e destinatário, estatuto no qual se colocam em cena o *eu* e o *tu*.

A língua, em sua amplitude, a todo o momento institui aquele que fala, e quando este (que fala) apropria-se do *eu*, impondo um *tu* (mesmo que imaginário) e colocado em ação no discurso, é inserida a presença de pessoa, sem a qual não seria possível a linguagem, pois é na relação de *eu* e *tu* que o sentido se constrói. Nesta necessidade de comunicação, a enunciação, conforme Benveniste (1995) o *eu* põe a língua em funcionamento, se pronuncia, de forma que este ato de discurso que enuncia *eu* aparecerá, cada vez que ele é reproduzido, como o mesmo ato para aquele que o entende, mas para aquele que o enuncia é cada vez um ato novo, ainda que repetido várias vezes.

Dessa maneira, a enunciação é sempre nova, cada instante que se enuncia é único, pois trata-se do momento específico do exercício da fala. Dado a isso, atentamos para a reflexão de

que se o *eu* é o enunciador, aquele que fala, o *tu*, é o coenunciador, com quem se fala, teremos, então, a *não-pessoa*, de quem se fala. Trata-se de um circuito discursivo que poderíamos exemplificar, em conformidade ao que será analisado no capítulo quatro, que, nas produções literárias o gaúcho, o poeta, o cancionista tomaria o corpo daquele que fala, o público, a plateia, aqueles que participam como coenunciadores e Rio Uruguai assume o papel de não-pessoa, de quem se fala. Por conseguinte, a linguagem é precedida ou acometida de uma subjetividade, na qual se vê que o homem é constituído na e pela linguagem. Esse homem não existe fora dela. Esse é o pensamento benvenestiano que funda a ideia da subjetividade na linguagem, aspecto intrínseco no plano do estatuto do enunciador e do destinatário.

Visto que os diversos modos de subjetividade enunciativa são dependentes de uma competência discursiva, pontua Maingueneau (2008a, p.87) sobre o plano do estatuto do enunciador e do destinatário, o qual confere que “cada discurso determina o estatuto que o enunciador deve se atribuir e que deve atribuir a seu destinatário para validar seu dizer”. O enunciador, membro de uma determinada comunidade discursiva, dirige-se a seus destinatários como fiador de seu dizer. Podemos dizer que se trata de uma espécie de contrato feito daquele que fala com aquele que ouve. Há nesse “contrato” uma atenuante intertextual, os conhecimentos prévios, que possibilitam a prática discursiva. O enunciador mune-se de estratégias discursivas a fim de estabelecer a comunicação com seu destinatário; tais estratégias levam em conta as fontes de saber que ambos compartilham.

No discurso das produções literárias, em que nos debruçamos sobre o objeto de análise que é a representatividade do Rio Uruguai, como uma imagem representativa personificada, observamos que o enunciador se esforça, ao elaborar artifícios enunciativo-discursivos, para que seu coenunciador seja compartilhador dessas fontes de saberes. Que ele (coenunciador) valide junto ao enunciador sua própria enunciação perante a mobilização de uma subjetividade da linguagem.

Assim, na tessitura dessas abordagens que constituem o discurso, segundo Maingueneau (1997), a tríade “pessoa (eu-tu) – aqui – agora” é fundante da natureza das referências da enunciação que legitimam e arquetam o processo enunciativo-discursivo. Para tanto, prosseguiremos agora na abordagem do plano dêixis enunciativa.

Com o propósito de localizar tempo e espaço em um ato de enunciação, Maingueneau (2008a, p.89) compõe no plano discursivo a dêixis enunciativa, que “determina a instância de enunciação legítima, demarcando a cena e cronologia que o discurso constrói para possibilitar sua própria enunciação”. Não se confere a esse plano datas especificadamente, uma vez que o

ato enunciativo pode ser remetido a enunciados já produzidos em outras épocas e locais, mas nesse processo o que implica é a função que o discurso constrói dentro de seu sentido global. Para tanto, compreendemos a dêixis, conforme assevera Maingueneau (2008a, p.89), como uma maneira de “estabelecer uma cena e uma cronologia conformes às restrições da formação discursiva”, pois o discurso é engendrado pelo local e tempo o que restringe o enunciador, em alguns casos, a se posicionar em discursos já sacralizados, por exemplo. Veremos a seguir que não somente a dêixis é responsável pelo conteúdo de um discurso ou ao estatuto do enunciador e do destinatário, como ponderamos anteriormente, mas o modo de enunciação também integra e estabelece o estatuto do enunciador e do destinatário.

A maneira de dizer, em um discurso, tem a ver com o modo de enunciação. Maingueneau (2008a) alude que o modo de enunciação constitui-se das mesmas restrições semânticas que conduzem o conteúdo de um discurso, pois tal conteúdo toma “corpo” (corpo textual) em decorrência do modo de se enunciar que opera, por meio do enunciador, uma construção de “tom” (ênfase, maneira específica de se enunciar), caráter (figura, características do enunciador) e corporalidade (a maneira de habitar seu corpo de enunciador). Assim,

o modo de enunciação obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo do discurso. Não apenas o modo de enunciação torna-se frequentemente tema do discurso, mas, além disso, esse conteúdo acaba por “tomar corpo” por toda parte, graças ao modo de enunciação: os textos falam de um universo cujas regras são as mesmas que presidem sua enunciação. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 93).

É em Bakhtin (1999) que encontramos a definição de *tom*, como o próprio Maingueneau (2008a) assevera, ligado a parceiros discursivos num âmbito em que se pode estabelecer um *tom* valorativo na relação comunicativa, que está para pôr nuances no modo de se enunciar. “O próprio tom se apoia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um caráter e a de uma corporalidade, estreitamente associadas” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 92).

Maingueneau (2008a) referencia De Certeau (2012) para destacar que cada sociedade tem seu corpo, estando o discurso por toda parte. Dessa forma, apreendemos, no que se refere a esses modos de se enunciar, características que revelam como se dão os modos de significar. São percebidos através da voz a oralidade e ritmo, tons que garantem uma vertente tipológica, estando, em decorrência disso, o modo de enunciação inserido formalmente no âmbito do gênero discursivo. São características atribuídas ao discurso que, por sua vez, já possui uma voz que lhe é própria, isto é, possui particularidades que independem do explícito. Maingueneau (2008a) aclara que a oralidade, atributo do discurso, mencionada anteriormente, não confere ao

falado, mas sim ao modo de significar, de enunciar, já que o ato comunicativo-discursivo propõe que consideremos fatores sob a perspectiva de uma visão global.

Ao modo de coesão, como último plano constituinte da Semântica Global, Maingueneau (2008a) o remete à maneira pela qual um discurso se constrói e se encadeia, conferindo-lhe uma determinada formação discursiva. Esse teórico afirma que cada FD arquiteta seu discurso de modo condizente a seu sistema global de sentidos. Atenta, ainda, esse linguista, para o que concerne à interdiscursividade nos modos de coesão, de como uma dada formação discursiva constrói o seu discurso numa “rede de remissões internas”, isto é, nas ressalvas que a formação discursiva permite na construção de seu dizer, de seu modo de fazer discurso.

Maingueneau (2008a) aponta para eventos que ocorrem a partir desse plano constitutivo do discurso, nomeando-os *recortes discursivos e encadeamentos*. O primeiro está ancorado em um nível fundamental, arquitetando sobre o que se vai falar, o gênero constituído que norteará a ocorrência discursiva; já o segundo leva a competência em um nível superficial, concebendo como se vai falar, trata-se da disposição do recorte, de como cada formação discursiva encadeia sua maneira de construir seu dizer.

É, portanto, nesses planos constituintes da semântica global que percebemos que tais categorias, tais planos que entrelaçam o discurso são bases que estão além da natureza do sentido e significância linguística, estão, de acordo com Possenti (2008), afetando a discursividade para além da relação direta entre língua e a história. Essas relações, tomadas em sentido global, organizam o discurso e possibilitam-nos fazer uma leitura universal de cada arranjo discursivo, já que tal arranjo é concernente a cada comunidade discursiva interpelada pela cultura e processos identitários.

Por fim, os estudos de uma semântica global permitem-nos observar que, para fins analíticos, o discurso vai se mostrando, deixando transparecer-se por meio de pistas que efetivará e possibilitará a uma análise que viabiliza apreender as singularidades do uso da linguagem, da atividade enunciativo-discursiva. Para tanto, segue na próxima seção teórica as noções de cena enunciativa, de cenografia e de ethos discursivo.

3.4. NA DIMENSÃO DO UNIVERSO DISCURSIVO: COMPOSIÇÃO DE CENÁRIO E IMAGEM

Antes de mais nada, a critério de contextualização, explicaremos o porquê de usarmos “universo discursivo” para nomear essa seção. O universo discursivo corresponde aos discursos que circulam na sociedade, é conforme Maingueneau (2008a, p.33) “o conjunto de formações

discursivas de todos os tipos que integram numa conjuntura dada”. Nosso propósito em referenciar esse universo é justamente com a finalidade de pontuar que o discurso que advém dos *corpora* promove a formação discursiva da sociedade são-borjense por meio das canções e poemas.

Desse modo, é a partir do universo discursivo que são construídas propriedades capazes de serem estudadas, o que Maingueneau (2008a, p. 33-34) chama de “campos discursivos” que é entendido como “um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo”. Com isso, na tríade discursiva, Maingueneau (2008a, p.35) explica que

isolar, no campo, espaços discursivos, isto é, subconjuntos de formações discursivas que o analista, diante ao seu propósito, julga relevante pôr em relação. Tais restrições são resultado direto de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e um saber histórico, que serão em seguida confirmados ou infirmados quando a pesquisa progredir.

As práticas discursivas e representação do Rio Uruguai retomados nos *corpora* neste estudo são resultados que advém dos aspectos históricos, artísticos, literários e culturais da comunidade são-borjense. No universo discursivo, tal comunidade pode ser inserida como parte de um campo discursivo sociocultural. A simbologia do Rio Uruguai delimita o espaço discursivo, como um agente fundante do caráter cultural ilustrado por sua representatividade. Desse modo,

todo ser humano e toda sociedade humana produziram uma representação do mundo que lhe confere significação. A imaginação simbólica busca representar para si antes de tudo o ausente, o imperceptível, o indescritível. Mais ou menos arbitrárias, essas representações simbólicas que calcam sua existência nas relações com o mundo vão participar da construção desse universo de significações inerentes ao ser humano (CHANLAT, 1996 apud FREITAS, 2014, p. 112).

Por conseguinte, falar em cenário não nos remete a um cenário delimitador de espaço onde se passa uma determinada cena. O que nos propomos é compor, de forma analítica, um campo de enunciação onde são produzidos enunciados que configuram uma atividade verbal evidenciada em poemas e canções que se propagam em cenas enunciativas que validam o seu dizer. Nessa perspectiva é que tais enunciados, ainda que remetidos a uma simbologia, são tomados em uma cenografia, em uma cena de fala, a própria enunciação, na qual é emergida uma imagem, o ethos.

Dizer que o discurso corre sob um fio que conduz ao universo comunicativo e que ele, só ele, é capaz de tecer os mais distintos significados e ainda significar por si só numa tessitura de diversas vozes, é dizer que ele é o maestro de uma orquestra: que rege, organiza e integra. E é ainda mais, é o cineasta que exerce a atividade criativa: cria, dirige e realiza. Assim, o discurso faz uso de artifícios para atingir seu propósito, compõe um cenário que possibilita a constituição de uma imagem, uma representatividade que emerge de um quadro cênico. É por esse viés que apontaremos nos próximos parágrafos as ideias fundantes que balizam este trabalho de dissertação.

Adotamos a perspectiva teórica de Maingueneau, que traz, em seus estudos e pesquisas, conceitos que atuam em várias dimensões do universo discursivo. Dentre tais dimensões estão ancoradas as questões do percurso e marcas discursivas, que o autor nomeia como cenas enunciativas, bem como a imagem de si, a representatividade, recaindo na noção de ethos, em consequência de cenas e cenografia discursivas em que se arquivam os dizeres. Toda e qualquer manifestação comunicativa parte do pressuposto de que o discurso é constituído de dimensões que o irão amparar para que assim faça sentido. Maingueneau (2013, p. 97) propõe que para que haja um “espaço estável no interior do qual o enunciado adquira sentido” é preciso compor um “quadro cênico”, o qual possibilitará o engendramento da discursividade.

Ancorada nos estudos de Charaudeau e Maingueneau (2014), a noção de cena enunciativa pode ser compreendida como situação de comunicação, pois confere a um espaço instituído, definido pelo gênero de discurso. Porém, também versa sobre a dimensão constitutiva do discurso, que se coloca em cena, instaura sua própria situação de enunciação. Sobre esse espaço, a situação de enunciação, Maingueneau (2010, p. 200-201, grifo do autor) explica que

a noção de “situação de enunciação” presta-se a equívocos na medida em que somos tentados a interpretar essa “situação” como o entorno físico ou social no qual se encontram os interlocutores. [...] a situação de enunciação não é uma situação de comunicação socialmente descritível, mas o sistema onde são definidas três posições fundamentais de *enunciador*; de *coenunciador* e de *não pessoa*.

Sendo assim, apontamos que a situação de comunicação que permeia por essa situação, que é, conforme Maingueneau (2010), uma situação de discurso da qual o texto é inerente, visando exterioridade. Sendo assim, de um lado interior, é apreendida uma situação de discurso como cena de enunciação, por meio da situação que a fala se põe para resignificar. Para tanto,

“um texto é, na verdade, rastro de um discurso no qual a fala é encenada” (MAINGUENEAU, 2010, p.205).

De acordo com Maingueneu (2008a, p. 70), “a cena enunciativa compõe três cenas: a englobante, a cena genérica e a cenografia”. Tais cenas compõem o quadro cênico, no intento de amparar as possibilidades múltiplas de se tomar o discurso. A primeira confere a uma “cena englobante” que corresponde ao tipo de discurso, tal cena é responsável pelo enquadramento que define e situa o público sob qual tipologia discursiva pertence o proferido discurso; a cena genérica corresponde ao gênero ou subgênero do discurso, é nele que estão ancorados e definidos os papéis discursivos; já a cenografia, a qual receberá maior atenção neste trabalho, decorre da própria enunciação, é a cena de fala (de enunciação) que o discurso pressupõe para poder ser enunciado, validando a enunciação.

A cenografia é, conforme Maingueneau (2008b, p. 70), “a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado”. As pistas que o texto deixa, o que torna a cenografia agente importante para a compreensão desse recorte, que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação. Qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente. “A cenografia não é imposta pelo gênero, ela é construída pelo texto” (AMOSSY, 2014, p.75). Maingueneau (2015, p. 123) explica, citando carta de Pascal¹⁹, que é possível um afastamento da cena genérica efetiva de um texto, um texto que de fato repousa sobre uma cenografia original.

Não é diretamente com o quadro cênico que se confronta o leitor, mas com a cenografia [...] A cenografia leva o quadro cênico a se deslocar para o segundo plano [...] todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima [...] a cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para construir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala. (MAINGUENEAU, 2013, p. 97-98).

É nesse sentido que o teórico propõe que a cenografia implica um processo paradoxal, isto é, corre o risco de se desarticular de seu plano primeiro, estabelecendo relação com uma enunciação que passa por um processo de validação, progressivamente, no intento de se validar no percurso do ato comunicativo, por ela mesma. Assim, a cenografia é adaptada ao que convém

¹⁹ Em 23 de janeiro de 1656, Pascal escreve a primeira carta de suas “cartas a um provincial de seus amigos”, primeiro texto de uma série conhecida pelo nome *Provinciais*. Nesta carta, Pascal informa a um amigo sobre pesquisa que realizou acerca do conflito em curso sobre jansenistas e a Sorbonne (MAINGUENEAU, 2015, p.123).

a essa enunciação, legitima um enunciado, não ao acaso, como pontua Maingueneau (2013), é um engendramento, um processo arquitetônico que só é possível pelo enlaçamento paradoxal.

Atentamos, ainda, ao que assevera Maingueneau (2013) para uma cenografia que em determinados tipos de discursos nos quais os gêneros sugerem cenas enunciativas já pré-estabelecidas e/ou consolidadas a essa tipologia e gênero. Um discurso literário, por exemplo, mobiliza uma cenografia remetida ao sensível, ao subjetivo, ao eu, à interioridade. Mas isso não é regra. Isso é uma forma em que se encontram as possibilidades múltiplas de se tomar o discurso, remetidos à encenação de fala. Ademais, Maingueneau (2013, p. 98) explica que “uma cenografia só se manifesta plenamente se puder controlar o próprio desenvolvimento, se puder manter uma distância em relação ao coenunciador”, para que desse modo não haja uma “interferência” discursiva e para efetivação da enunciação que, por conseguinte, valida a cena.

A essa reflexão, lembremo-nos de captar a essência de uma cena validada, uma cena de fala que está constituída na memória coletiva. A cena validada confere a uma cena de fala que permeia, de modo sugestivo à consciência, e compõe uma determinada comunidade social. Quando o sujeito pertencente a comunidade ribeirinha no entorno do Rio Uruguai, depara-se com a canção “Rio de infância” (Minha mãe foi lavadeira/E meu pai foi pescador), é acionado em seu dispositivo mental o imaginário, uma cena em que o próprio indivíduo se encontre ou daquilo que já viu e presenciou, participou ao longo de sua vida, ligado ao poder simbólico. Isso, então, é o que Maingueneau (2013) denomina “cena validada”, os registros de uma memória coletiva, ou seja, conectado a um mundo ético²⁰, a estereótipos que, a exemplo, configuram o estereótipo do pescador e da lavadeira, trabalhadores que do Rio Uruguai fazem seu sustento de vida. Tais eventos corroboram para validação da cena enunciativa, na compreensão de que

O repertório das cenas disponíveis varia em função do grupo visado pelo discurso: uma comunidade de fortes convicções [...] possui sua memória própria; mas de modo geral, podemos associar a qualquer público, por vasto e heterogêneo que seja, uma certa quantidade de cenas supostamente compartilhadas. (MAINGUENEAU, 2013, p.102).

Mas por que falamos em cena validada e não cenografia validada? Categoricamente, Maingueneau (2013) traz em voga essa questão na concordância de que uma cena validada

²⁰O mundo ético confere a, de acordo com a concepção bakhtiniana, um mundo em que há modelos vitais da relação do sujeito com o mundo do qual participa mediante a relação intersubjetiva entre o eu e o outro, de modo a agir de forma responsiva. Maingueneau (2015, p.18) aclara que “o mundo ético é ativado pela leitura subsume um certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos”.

compreende um processo que está mais para um “estereótipo autonomizado” do que para o discurso propriamente dito. Ela está fixada em representações de fácil acesso de um determinado grupo socialmente constituído por discursos vinculados a sua cultura, história, política, etc. Já uma cenografia invoca outros artifícios convenientes ao evento comunicacional, de modo a convidar o leitor, o coenunciador, a participar desse ato, apoiando-se, assim, em cenas de fala, cenas validadas.

Segundo Maingueneau (2008b), a cenografia legitima um enunciado que deve legitimá-la. A escolha da cenografia é plena de sentido, esteja ela consciente disso ou não. Ao buscar tal encenação, o sujeito pode modificar seu próprio estatuto, por sua própria enunciação, de modo a encená-la. Sendo a cenografia uma categoria que se encontra em um domínio no qual se é possível dialogar pois, conforme Freitas e Facin (2014, p.343), “a encenação de um discurso nada mais é do que as pistas deixadas por um enunciador que toma a palavra – referimo-nos aqui não apenas ao discurso oral, mas ao escrito também – e a partir dela legitima e valida seu dizer”.

Maingueneau (2008b) firma a noção de ethos em consequência de cenas e cenografia discursivas. A cenografia é uma construção enunciativa, dela depende-se o ethos ou os ethé discursivos. “A cenografia, com o ethos da qual ele participa, implica um processo de enlaçamento: desde sua emergência, a fala é carregada de certo ethos que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação [...] a cenografia é aquilo de onde vem o discurso” (MAINGUENEAU, 2008b, p.71).

Compreendemos que no desígnio de tomar a cenografia enunciativa a partir do princípio de que ela é construída no intuito de evidenciar as manifestações culturais que resultam no ethos discursivo do Rio Uruguai, é perceber que a imagem de si provém das marcas dessa cenografia. É nos poemas e canções que encontramos tais marcas, pistas que a própria enunciação permite no movimento do texto, no ato de enunciar, porém, como postula Maingueneau (2013, p. 103), “enunciar não é somente expressar ideias, é também tentar construir e legitimar o quadro de sua enunciação”. Contudo, na composição desse processo que permite estabelecer ideias que corroboram para os estudos enunciativo-discursivos é que seguimos nesse intento.

Na próxima seção, trataremos da noção de ethos, a imagem de si, a representatividade que nos põe pacientemente impacientes nesse processo que articula o dizer e o dito, na enunciação.

3.5 NA CONJUNTURA DO QUE É, DO QUE PARECE SER, DO QUE QUER SER OU O QUE PODE SER: A NOÇÃO DE ETHOS

O ato de enunciar é, sem dúvida, um ato de representação. Ainda que no processo enunciativo o sujeito tenha a certeza do que irá enunciar, de modo natural e espontâneo, seu ato não passa de uma encenação, tomada por um discurso já pensado, articulado e propositado. Quando o “Eu” enuncia, esse enunciador passa a vestir uma personagem, uma máscara, tal procedimento ocorre, pois, dependendo dos propósitos e do público alvo, o enunciador irá se moldar. Tudo isso está atrelado à imagem que o enunciador deseja passar a esse público, o que Dominique Maingueneau (1997, 2008b, 2010, 2013) passou a estudar, pesquisar, teorizando a noção de ethos.

Nos anos 1980, Maingueneau começou a refletir sobre as questões que envolviam ethos, sem conceber a ideia da tamanha repercussão que teria seu estudo advindo da retórica, que será aclarado posteriormente. Na França foi só em 1984 que ethos emergiu para ser tomado como objeto de estudo na área pragmática e discursiva, surgindo nos escritos de Oswald Ducrot, que pontuaremos no decorrer desse texto a ótica desse estudioso acerca do seu ponto de vista sobre ethos.

Reiteramos que é de suma importância esclarecer que tal teoria, a do ethos, não é somente um privilégio de estudo de Dominique Maingueneau. Mas que, sim, foi ele um dos teóricos que, junto a Amossy (2014), deu ênfase e destaque a essa noção, num estudo contemporâneo, o que fez e faz categoricamente.

O estudo do ethos provém da retórica de Aristóteles. De acordo com o filósofo, esse ethos consiste em caráter, em transpor uma boa impressão no decorrer da construção de seu discurso (ligado à oralidade), produzindo, assim, um efeito de confiança ou autoridade aos seus destinatários. Esta imagem de si, deste ethos retórico, age no público como um artifício de persuasão ou até mesmo de moral por meio de argumentos.

Conforme Amossy (2014, p.18), no que se refere à questão da autoridade oral ligada à pessoa do orador se recoloca: “em um primeiro sentido, trata-se realmente dos seus caracteres reais, o orador convencerá por argumentos, se, para bem dizer, ele começar por pensar bem. Ele agradará pelos seus modos, se, para, pensar bem, ele começar por bem viver”. Assim, tais caracteres oratórios, evidenciados quando o ethos se posta como o “orador digno de fé”, evidenciam fortemente que seus destinatários irão confiar, produzindo, então, uma boa imagem deste que os fala, conferindo-lhe autoridade no discurso proferido.

Outra questão interessante, ainda que não seja nossa intenção primeira neste estudo, mas cabe aqui elucidar é a noção de *ethos* do enunciador e do narrador, a título de compreensão. Fiorin (2008) concebe tal escopo à relevância de se distinguir o *ethos* do enunciador do *ethos* do narrador. Este entende-se por ser definido por um único discurso, já aquele por engendrar um conjunto, um todo de discursos. Dessa forma, o *ethos* é concebido como uma imagem construída pelo sujeito da linguagem como efeito do discurso.

A essas recorrências é possível conceber a ideia de que, sendo o *ethos* do enunciador a figura construída pelo autor a partir do texto, a representação que compõe o *ethos* do enunciador²¹ está implícita no texto, sendo construída discursivamente pelo próprio autor. Mas isso não quer dizer que se trate de um autor real, mas um autor discursivo, um autor que se encontra implícito, conforme pressupõe Fiorin (2008). No que concerne à nossa análise acerca da representatividade do Rio Uruguai, tomaremos, a imagem de si, o *ethos* do enunciador a partir de fatores que contribuem para a investigação da representatividade do *ethos* do Rio Uruguai. É por meio do *ethos* do enunciador que, em algumas canções e poemas, quando esse enunciador deixa pistas, marcas enunciativas-discursivas, é que podemos observar e demarcar essa imagem de si do Rio Uruguai.

Se o enunciador emana uma imagem de si, ele, por sua vez, procura construir uma imagem de seu enunciatário, o coenunciador em Maingueneau (2008a;2008b), visto que ambos exercem papel central na compreensão enunciativa e discursiva. Dessa forma, é a imagem criada pelo enunciador de um “auditório” ideal. Para uma melhor compreensão sobre enunciador, coenunciador e discurso, pontuamos a reflexão de Fiorin (2008, p. 154, grifo do autor) sobre essa questão:

É preciso considerar que o enunciatário não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita as significações [...] num ato de comunicação, três elementos acham-se envolvidos: o orador, o auditório e o discurso, ou em outros termos, o *éthos*, o *páthos* e o *lógos* [...] o orador, portanto, para construir seu discurso, precisa conhecer seu auditório [...].

No entorno das ponderações desse estudioso, o enunciador, coenunciador e discurso, respectivamente o *ethos*, *pathos* e *logos* são papéis fundamentais para o ato comunicativo. É importante ressaltar que o *pathos* não confere a um auditório real, mas sim a imagem que o enunciador constrói dele, sendo que o êxito discursivo constitui inteiramente ao fato de o

²¹ Esclarecer sobre o *ethos* do enunciador. O Rio não é o enunciador. O *ethos* do rio é construído por um enunciador a partir de um discurso sobre ele, o rio.

enunciatório aderir ao discurso, identificando-se com ele ou com o sujeito da enunciação. Já o *logos* é, portanto, o lugar que concebe o *ethos*, e esse lugar, conforme Eggs (2014), mostra-se apenas mediante as escolhas feitas pelo orador e é a partir dessas escolhas efetuadas pelo orador que o *ethos* é constituído. Observamos nos Quadros 2 e 3 como se dá essa relação, o que Aristóteles denominava, segundo Ekkehard Eggs (2014), *blocos de convicção*.

Quadro 2 – Bloco de convicção A

LOGOS	ETHOS
Inferencial	Habitus – virtude – caráter
Raciocínio	PATHOS
Argumentação	Paixão, afeto

Fonte: Adaptado de Eggs (2014, p. 41)

Quadro 3 – Bloco de convicção B



Fonte: Adaptado de Eggs (2014, p. 41)

Como observado nos Quadros 2 e 3, o que temos sobre tais noções é, como pontua Amossy (2014), uma herança retórica, essa profusa trilogia aristotélica do *logos*, *ethos* e *pathos*. Segundo Eggs (2014), Aristóteles, em seus estudos primeiros, conferira três instâncias pragmáticas: o orador, o ouvinte e o discurso. No Quadro 2, observamos que o *logos* tem a capacidade de convencer em si e por si mesmo, de raciocinar por argumentos, pois, sendo o lugar que arquiteta o *ethos*, ele atua em circunstâncias distintas de comunicação concreta. O *ethos*, por sua vez, está ligado ao *habitus* no qual estão ancoradas as características físicas do orador, bem como seu caráter e virtudes; a isso engendra o *pathos* que, ligado ao ouvinte, tece

o dizer levando em conta o tema correspondente, o *ethos* do orador e também do público. Para tais razões e provas, nas peças de convicções B, no Quadro 3, é que o estudo aristotélico garante uma relatividade, pois vai depender do gênero oratório, uma vez que o público pode se deixar convencer pelas três instâncias. A isso está ligado o fato de que toda situação comunicacional possui um grau de relatividade, o que depende também da constituição ética dos ouvintes (público, auditório).

Amossy (2014) assevera para a noção de *ethos* com base em outros teóricos, como também mencionamos anteriormente. A esse estudo ligado à linguagem, ao discurso, Amossy (2014, p. 10) salienta em Barthes a noção de *ethos* como: “Os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando a sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito [...]. O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto e não aquilo”. Roland Barthes (1970), numa afeição a Retórica Aristotélica, compreende *ethos* associado ao caráter daquele que enuncia, não obstante daquele que usa de artifícios físicos e oratórios para persuadir e convencer o público a que se destina.

Em Pêcheux (1997), também podemos encontrar uma reflexão a essa imagem de si, o que nos importa aqui para construção de noções de *ethos*. O estudioso francês se apoia na ideia de que no ato comunicativo o emissor *x* constitui uma imagem de si mesmo e de seu interlocutor *y*, que, por sua vez, também realiza esse processo. Dado a isso, toda mensagem que se procura comunicar passará por esse procedimento entre parceiros na ação comunicativa.

Nessa perspectiva de conceptualização de imagem de si, de *ethos*, encontramos igualmente em Ducrot (1987), quando fala em teoria da argumentação. Referindo-se aos escritos aristotélicos nos quais se encontram pontos de ancoragem, na Retórica, a argumentação, persuasão, enfim, conceitos que elevam e preconizam os estudos no âmbito argumentativo. Ainda que esse não seja nosso propósito aqui, porém julgamos ser relevante retomar para que façamos essa relação de importância do estudo do *ethos* nessa dissertação. Com a finalidade de ponderar a articulação da persuasão em um todo do discurso argumentativo, Ducrot (1987, p. 188-189) pontua que

um dos segredos da persuasão tal como analisada a partir de Aristóteles é, para o orador, dar de si mesmo uma imagem favorável, imagem que seduzirá o ouvinte e captará sua benevolência. Esta imagem do orador é designada como *ethos*. É necessário entender por isso o caráter que o orador atribui a si mesmo pelo modo como exerce sua atividade oratória. Não se trata de afirmações auto-elogiosas que ele pode fazer de sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que podem ao contrário chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, os argumentos.

A partir da tese de que na descrição da enunciação que constitui o sentido do enunciado deve-se ao locutor, Ducrot (1987) traz a teoria polifônica na argumentação. Dessa forma, na Polifonia ancoram-se as diferentes vozes, que são os pontos de vista. Ducrot não admite, em seu estudo, um sujeito, no entanto atribui como alguém que toma a palavra, um locutor L. Nessa perspectiva teórica, o enunciador irá assumir, na continuidade de seu discurso, distintos pontos de vista no contexto linguístico. A polifonia está centrada no locutor L, visto que os enunciadores não são pessoas (físicas), mas sim “pontos de perspectiva” abstratos. Sendo assim, percebemos que o *ethos* está ligado ao locutor L, como a origem da enunciação. O *ethos* em Ducrot viabiliza a aceitação ou não-aceitação, pelos ouvintes, do discurso proferido, de modo a estabelecer um elo entre orador e ouvinte. Salientemos que Ducrot não desenvolveu estudos sobre *ethos*, trazê-lo aqui, neste texto, é no intento de mostrar que teóricos da linguagem já retomaram a essa noção em trabalhos, teses, obras que foram significativas para o desenvolvimento de suas teorias. Logo, portanto, daremos ênfase nos estudos de Dominique Maingueneau.

Contrário ao pensamento de Ducrot, por este manter sólidas raízes no estruturalismo sem lhe interessar o autor do enunciado, mas sim o dito como objeto de análise, de modo a produzir efeito de sentido, Maingueneau (2013, p. 104) afirma que “apresentamos o enunciado como sendo o produto de uma enunciação que implica uma cena configurada em uma situação de comunicação, portanto, uma cena enunciativa”. Mas isso não basta: toda fala procede de enunciador encarnado; mesmo quando escrito, um texto é sustentado por uma voz - a de um sujeito situado para além do texto.

Com base nessa proposição, Maingueneau cedeu espaço em suas pesquisas ao tratar da noção de *ethos* articulado às cenas de enunciação, mais precisamente como o *ethos*, emergido de uma cenografia, transmite uma imagem do enunciador que pode ser construída por ele mesmo ou por seu destinatário em um ritual social da linguagem, em contextos sócio-históricos. E nesta relação entre imagem e transmissão desta a um destinatário é que consideremos a reflexão de Maingueneau (2008b, p. 63, grifo do autor):

- o *ethos* é uma ação *discursiva*; ele se constitui por meio do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior à fala; - o *ethos* é fundamentalmente um processo *iterativo* de influência sobre o outro; - o *ethos* é uma noção fundamentalmente *híbrida* (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela própria integrada a uma conjuntura sócio-histórica determinada.

Para tanto, um texto pode encarnar por sua própria enunciação, isto é, um enunciador de um determinado texto pode, na ação discursiva, demonstrar qualidades, características suas e ao mesmo tempo comentar a própria enunciação, atentando, dessa forma, à autoridade do que foi dito, trata-se, portanto, de um ethos constituído por meio do discurso e pela própria enunciação. O texto pode, também, expor uma enunciação que se adeque às práticas discursivas, o que propicia ao enunciador a participar da cenografia, a tomar corpo, legitimando seu dizer. Assim, a cenografia fornecerá vestígios ao destinatário, ao público, sobre o ethos que dela será proveniente na ação discursiva. Na interação com o outro, a cenografia e o ethos valem-se da troca entre parceiros a fim de promover a ação comunicativa.

Entre algumas ponderações sobre a questão de ethos, Maingueneau (2008b), citando A. Auchlin, pontua que nesta concepção há zonas de variação, dentre elas podemos citar a percepção de um ethos mais ou menos fixo. Um ethos que exista em determinado grupo social, que seja estável e respeite certas convenções, que é o caso de um ethos construído, fixo que adentra numa determinada religião ou crenças, por exemplo, por meio de postulados convencionais.

Ao passo que temos, também, o ethos híbrido, que se mescla a vários *ethé* em uma mesma enunciação, pois, como afirma Maingueneau (2013, p.114), esse “ethos híbrido não corresponde diretamente a uma realidade social, ele é tido como o que dá consistência ao conceito sobre o qual se baseia um evento comunicativo”. Sendo assim, misturam-se os *ethé* com a finalidade de causar agrado e ganhar a atenção de distintos públicos.

Se fosse considerado que ethos é um comportamento articulado para provocar no destinatário efeitos que não decorrem apenas das palavras, seria assim uma questão também de como se porta o enunciador diante dos seus coenunciadores. Tal comportamento do enunciador pode promover um ethos tal ou qual o coenunciador constrói, cujo peso respectivo varia de acordo com os gêneros do discurso, obedecendo a suas marcas. De acordo com Amossy (2014), o ethos modifica-se conforme as necessidades da causa. Por conseguinte, a representação, a construção do ethos, irá moldar-se de acordo com a cena enunciativa, ou seja, ancorado no modo de enunciação.

A esse modo de se enunciar, como pontuamos anteriormente nos planos constitutivos do discurso, lembremos novamente de retomar aquilo que dá autoridade ao que é dito, o *tom*. Maingueneau (2013, p. 107) assevera que o tom possibilita “ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador, não o corpo propriamente dito, emergindo dessa leitura uma instância subjetiva”. Tal instância subjetiva desempenha o papel de fiador do dizer, isto é, um fiador que, ao levar atributos de caráter e corporalidade, respectivamente traços psicológicos

e presença corporal no espaço social, é o responsável pelo dito. Dessa forma, o *ethos* irá conferir uma personalidade do enunciador, na enunciação, efetivando esse corpo subjetivo em que, conforme Gonçalves (2015, p. 58), “os rastros da subjetividade podem ser arrestados na materialidade enunciativa. O sujeito que constrói sua cena de enunciação não desaparece da linguagem sem deixar vestígios, ele deixa uma imagem de si como fiador no discurso”, pois

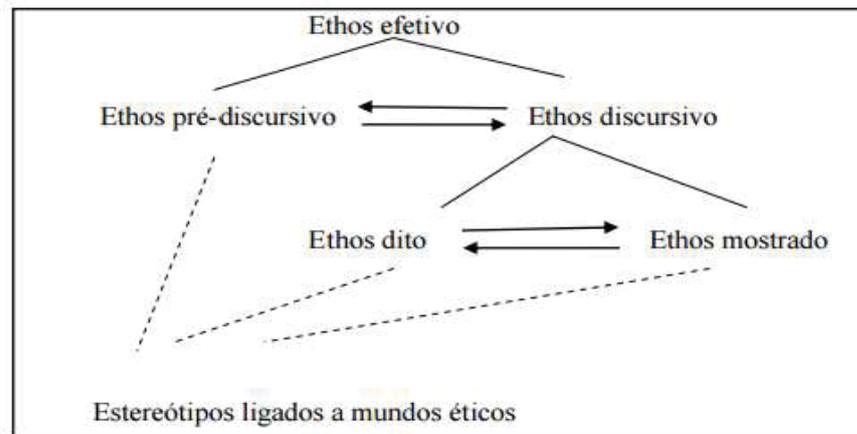
o poder de persuasão de um discurso consiste em parte levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valor socialmente especificado. A qualidade do *ethos* remete, com efeito, à imagem desse “fiador” que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado. (MAINGUENEAU, 2013, p.108).

Sendo assim, percebemos que a maneira de dizer é legitimada pelo próprio enunciado do fiador, em que o enunciador busca, em suas escolhas discursivas, no próprio uso da linguagem, sejam elas vinculadas ao âmbito cultural ou sócio-histórico, uma figuratividade persuasiva concernente a um percurso de marcas/pistas discursivas a fim de levar o coenunciador a um âmbito de incorporação. O compositor ou o poeta elegem um vocabulário aproximativo ao seu público, depositam uma carga semântica em suas letras de modo que o objeto simbólico, que é o Rio Uruguai, seja legitimado pela sua enunciação de forma a construir uma identidade. Então, essa identidade é compatível ao universo ético, de construção e significação, participa de uma atividade representativa coletiva e estereotípica, apoiada na enunciação, segundo Maingueneau (2013), pois é valorizada ou desvalorizada, confirmando-a ou modificando-a.

O *ethos* carrega uma imagem construída no texto, na constituição de um corpo, conforme Maingueneau (2008c, p. 18): “da comunidade imaginária dos que aderem ao mesmo discurso”. Quando o Rio Uruguai surge nas letras e poemas, constituído como um corpo, essa comunidade imaginária partilha de um mesmo mundo ético, visto que o rio já está imbricado na memória coletiva, não apenas como aquele curso d’água que atravessa o município, mas como o integrador da cultura de um povo.

Ainda, como resultado da influência mútua de fatores constituintes no discurso, veremos o *ethos* sobre uma propagação que caracteriza e potencializa sua significância de estudo. Maingueneau (2008b) assevera sobre o desdobramento da noção de *ethos* que resulta da interação do *ethos* pré-discursivo ou *ethos* prévio com o *ethos* discursivo (*ethos* mostrado e *ethos* dito), resultando no *ethos* efetivo. Para uma melhor compreensão sobre esta questão, fazemos uso do esquema Figura 16, elaborado pelo linguista, para ilustrar a noção do desdobramento do *ethos*:

Figura 16 - Esquema noção de ethos



Fonte: Maingueneau (2008b, p. 71)

O ethos de um discurso é proveniente de condições e causas que são peculiares ao discurso que, por fim, se relacionam. O ethos pré-discursivo ou ethos prévio pressupõe a ideia que o coenunciador constrói ou já preestabeleceu sobre o enunciador. Visto que, dada a uma condição discursiva, esse ethos prévio remete a uma composição na qual o enunciador já se valida pela sua atividade discursiva, ou seja, ele consegue atingir seu público e emanar uma imagem por meio de uma prática que o coenunciador possa identificar-se e consolidar essa imagem àquilo que ele já carrega consigo, processo esse ligado, como vimos, a estereótipos e a mundos éticos.

No ethos discursivo inscrevem-se o ethos mostrado, que são as pistas fornecidas (consciente ou inconsciente) pelo enunciador (que este deixa escapar) no campo do não-explicito. Conforme Freitas e Faccin (2014, p. 345), “o ethos mostrado diz respeito a todas as marcas –semântica global – que particularizam o modo de ser do enunciador”. Trata-se de sinais constantes do enunciador em que o coenunciador consegue captar e formular uma imagem daquele que assume o dizer, o fiador do discurso.

O ethos dito, que confere a referências diretas do enunciador, calcadas no campo do explícito, são as escolhas linguísticas, e vai revelando-se à medida que a própria enunciação permite essa ocorrência, como por exemplo quando o enunciador diz: “eu sou como o rio Uruguai”. A esse desdobramento conferimos, conforme Maingueneau (2008c), “fragmentos do texto que o enunciador evoca sua própria enunciação, diretamente ou indiretamente, por meio de metáforas ou alusões a outras cenas de fala”. Porém, tratar de distingui-los, ethos ditos e mostrado, é uma tarefa que requer cuidado, pois “a distinção entre o ethos dito e mostrado se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira

nítida entre o ‘dito’ sugerido e o puramente ‘mostrado’ pela enunciação. (MAINGUENEAU, 2008c, p.18)

Assim, dizer que ethos dito é o explícito e o mostrado é implícito não é o suficiente para conceituá-los (não nos referimos no sentido amplo e tenaz da palavra), já que o próprio Maingueneau (2008c) nos fornece indícios suficientes para que compreendamos que essa conceptualização é de veras inconcebível, somente tentamos propor sua formulação. O limite de um não sugere a abertura de outro, assim como em seus extremos não cabe a ascensão de *ethé* genuinamente mostrados e implicados pelo ato enunciativo. É, no entanto, uma tarefa analítica que nos levará a perceber tais inscrições dos *ethé*, no campo discursivo o qual, evidentemente, possibilitará tal evento.

Já o ethos efetivo é resultado da integração de diversas instâncias enunciativas que, conforme Maingueneau (2008b, p. 71), “é tal ou qual o destinatário constrói, cujo peso respectivo varia de acordo com os gêneros do discurso”. Mais precisamente, um ethos efetivo está calcado na autoridade de um discurso, ou seja, é resultante da interação do enunciador, do coenunciador e das instâncias que constroem mutuamente uma imagem, de si e do outro.

Nosso intento de consolidar a noção de ethos ao objeto de estudo neste trabalho, que é a imagem de si, a representatividade do Rio Uruguai nas produções literárias são-borjenses, leva-nos a centralizar nosso estudo, portanto, no ethos discursivo. Há nele, portanto, a possibilidade de revelar uma identidade inscrita numa comunidade discursiva em que a cultura manifesta-se por meio de uma cenografia despontada em gêneros específicos (canção e poema), uma vez que é nesses gêneros que o ethos se constrói discursivamente na análise dos corpora.

A constituição do ethos do enunciador está calcada nas escolhas discursivas que este faz para se enunciar, nas canções e poemas, bem como o ethos discursivo do Rio Uruguai. Por que este gênero e não aquele? Por que este assunto e não outro? As respostas virão no decorrer da análise, no capítulo quatro, onde se busca evidenciar a imagem construída do enunciador e também de seu coenunciador.

No que diz respeito ao ethos do enunciador, neste estudo de dissertação, este é um ser que admira a tradição, cultua um bem imaterial de sua comunidade, pois tudo isso será evidenciado na própria linguagem, no vocabulário com forte carga semântica, uma linguagem extremamente própria e típica gauchesca ligada à cultura e à identidade. Desse modo, o ethos que emana o enunciador é configurado por suas próprias escolhas lexicais. A enunciação, o ato de fala, é delineada a partir das escolhas enunciativas que levam o enunciador, enquanto ator da enunciação, a transcender os fatos apresentados, sendo que o ethos discursivo do Rio Uruguai explica-se *nas e pelas* marcas da enunciação deixadas no enunciado. O enunciador

compõe uma imagem que é expressivamente ligada ao caráter histórico, cultural e identitário. É em sua enunciação que se observa a importância que dá à cultura, aos fatos históricos e aos elementos estereotípicos.

Nessas descrições personificadas do Rio Uruguai, observamos uma apresentação na qual o enunciador já adianta sobre quem se fala. Constrói-se um ethos do enunciador preocupado em enaltecer seu objeto, o Rio, simbolicamente, como que preparando o leitor, o coenunciador, de modo que este deposite fé ao que se diz, que realmente “eu diz que ele é isso, portanto acredite tu” (grifo nosso). Dessa forma, partimos do pressuposto de que os aspectos sociais e culturais, assim como o universo ético, influenciam na construção do ethos discursivo.

Por conseguinte, trabalhar com a noção de ethos no campo discursivo literário, mais precisamente o regional/local, no qual já são sacramentados alguns propósitos e ideologias, enseja compor um quadro de especificidades de uma identidade em acordo com uma dada comunidade discursiva. No que compete a uma análise de obras de autores, marcado pelo caráter regional, como focalizado neste trabalho, é possível depreender um ethos discursivo a partir de marcas, de pistas presentes na materialidade discursiva. Sobre tais marcas, Fiorin (2008, p. 143) afirma que

Dentro desse todo, procuram-se recorrências em qualquer elemento composicional do discurso ou do texto: na escolha do assunto, na construção das personagens, nos gêneros escolhidos, no nível de linguagem usada, no ritmo, na figurativização, na escolha dos temas [...].

O texto é visto não como um reflexo de uma realidade concreta, mas como base simbólica sobre a qual se constroem significados a partir de marcas textuais que podem ser relacionadas a determinados discursos, levando em consideração a situação de enunciação, que abrange desde a cena enunciativa até as determinações discursivas mais amplas, em um sentido global.

Desse modo, nossa tarefa de encadear tais elementos teóricos, pontuados até aqui, serão especificados e aclarados na metodologia e na análise, a *posteriori*, que repercutirão possibilidades de sentidos e significações, nos planos constitutivos da semântica global, enfim no discurso, que permitem um estudo dos elementos discursivos que são inferidos no movimento enunciativo e discursivo.

É nesse arcabouço teórico, calcado nos postulados teóricos de Maingueneau, que os estudos enunciativo-discursivos, de base sócio-histórica, visam pensar outros modos de apreensão do discurso. Sobre a questão de ethos, esse é o resultado de uma cena e cenografia

discursivas que possibilitam uma relação interdiscursiva da imagem de si e da constituição desta representação por meio do destinatário, num percurso que legitima o lugar, o espaço e o tempo do discurso, dando consistência à cena enunciativa. E é na dimensão de uma semântica global que se abrem as possibilidades de se tomar o discurso sob um olhar global, isto é, situar no tempo, no espaço, nos modos de se enunciar, enfim, as práticas do homem procurando apreender as singularidades do uso da linguagem, na atividade discursiva.

Na sequência, apresentamos a metodologia que norteia e organiza este trabalho.

4 O HOMEM E O RIO: UM PROCESSO METODOLÓGICO NORTEADOR

Quando iniciamos uma pesquisa científica temos de ter o desígnio de como será o procedimento que susterá tal processo, o método. Segundo Prodanov e Freitas (2009, p. 24), “podemos definir método como caminho para chegarmos a determinado fim. E método científico como o conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos adotados para atingirmos o conhecimento”. A metodologia de um trabalho é basilar para que, tanto para aqueles que escrevem quanto para aqueles que leem, haja compreensão de como a dissertação e todos os seus segmentos teóricos, metodológicos e analíticos estão entrelaçados e serão apresentados nessa inter-relação. A isso se deve uma atenção maior em sua organização a fim de que não ocorram equívocos, possibilitando a um arranjo coerente e claro do que pretendemos no trabalho.

Nessa perspectiva, o presente capítulo é dedicado à metodologia, a qual organiza o trabalho e permite a concretização dos objetivos de estudo, tal qual como foi idealizado e pensado na arquitetura da pesquisa, do trabalho em si. Por conseguinte, sinalaremos, na próxima seção os tipos de pesquisa que norteiam o estudo, bem como as informações sobre os *corpora* escolhidos como materialidades que subsidiarão a interpretação e a análise.

4.1 TIPOS DE PESQUISA

Como arquitetado no projeto de pesquisa, inicialmente, quanto aos objetivos o presente trabalho consiste na pesquisa exploratória. Conforme comentam Prodanov e Freitas (2009, p. 51-52), a pesquisa exploratória é

Quando a pesquisa se encontra na fase preliminar, tem como finalidade proporcionar mais informações sobre o assunto que vamos investigar, possibilitando sua definição e seu delineamento, isto é, facilitar a delimitação do tema da pesquisa; orientar a fixação dos objetivos e a formulação das hipóteses ou descobrir um novo tipo de enfoque para o assunto. Assume, em geral, as formas de pesquisas bibliográficas e estudos de caso. A pesquisa exploratória possui planejamento flexível, o que permite o estudo do tema sob diversos ângulos e aspectos. Em geral, envolve: - levantamento bibliográfico; - entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; - análise de exemplos que estimulem a compreensão.

Dessa forma, utilizamos a pesquisa exploratória que, conforme Prodanov e Freitas (2009), possui um planejamento flexível, a fim de estabelecer relação como nossa proposição de trabalho. Por se tratar da construção discursiva do ethos do Rio Uruguai, esse tipo de

pesquisa nos possibilitou contato com materiais que versam sobre o assunto, documentos, canções, poemas, fotos, e nos direciona para ações enunciativo-discursivas. Essas ações são construídas dentro de um espaço em que tais práticas se relacionam com as manifestações culturais, aspectos identitários, recaindo na composição do ethos discursivo do Rio Uruguai, como imagem de si.

O termo qualitativo implica, conforme explica Chizzotti (2010, p. 28), “uma partilha densa com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes”. Sendo assim, em consonância com a reflexão de Chizzotti (2010), este estudo utiliza a abordagem qualitativa para elencar e identificar critérios que possibilitem uma abordagem em que a interpretação das atividades leve em consideração o tratamento, sentido que é dado a elas. Assim, em nosso trabalho de análise, extraímos significados latentes, ao que se propõem os estudos enunciativos-discursivos, de eventos, fatos, locais, que revelam (discursivamente, uma identidade), que constitui nosso objeto de pesquisa, o Rio Uruguai.

Quanto aos procedimentos técnicos, sustenta este trabalho a pesquisa bibliográfica, pois o estudo será desenvolvido por meio de material já publicado, fundado principalmente de livros, artigos científicos, dissertações, teses e publicação de periódicos os quais, de acordo com Prodanov e Freitas (2009, p. 54), têm “o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo material já escrito sobre o assunto da pesquisa”. Também consiste em pesquisa documental, pois o tema deste estudo recorrerá a referências que não recebem tratamento analítico, mas que pode, a partir dos objetivos, ser constituída a pesquisa. Por conseguinte, aportaremos, na seção que segue, a técnica de análise e interpretação que possibilitará o labor analítico nos *corpora* selecionados.

4.2 TÉCNICA DE ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

No que concerne às técnicas de análise e interpretação, a pesquisa é permeada pelos estudos sobre identidade e cultura de Stuart Hall (2006, 2014), em relação à formação de processos culturais da cidade de São Borja; também os postulados de Michel de Certeau (2012) acerca de questões culturais e identitárias, de modo a compreender de onde a sociedade são-borjense obtém a base de sua apreensão e fantasia. Pierre Bourdieu (1989) permite apreender o poder simbólico do próprio Rio Uruguai, fazendo referência aos festivais e festas que ocorrem em seu entorno e que estão estruturados como instrumentos de conhecimento e comunicação daquela comunidade, tendo em vista que a representatividade do Rio Uruguai nos *corpora* está

ancorada nos processos culturais e nas formações sócio-históricas que se entrelaçam com os sistemas simbólicos e imagéticos representados nessa sociedade, nessa comunidade.

Os pressupostos de análise estão alinhados no escopo da Análise do Discurso de linha francesa, de cunho sócio-histórico, propostos por Dominique Maingueneau (2008a, 2008b). Com base nos conceitos da semântica global, aí também contempladas bases teóricas sobre cena enunciativa, cenografia e ethos discursivo é que se delimita o esquema analítico desenvolvido na sequência.

A análise dos *corpora* partirá da semântica global que comporta os sete planos constitutivos do discurso, os quais permitem tomar o texto numa visão global, isto é, evidenciar nos *corpora* essas instâncias e as possibilidades semânticas na multiplicidade das dimensões discursivas. Não serão analisados linearmente nos *corpora* os sete planos constitutivos do discurso; elegeremos os que mais se evidenciam na materialidade linguístico-discursiva que subjaz no fio discursivo das canções e dos poemas objeto da análise que se realizará. Nossa análise tomará, logo de início canções, por conseguinte, poemas. Porém, no decorrer do processo analítico retomaremos tanto as primeiras quanto os segundos, conforme a necessidade de respaldo exemplificador.

A priori, verificamos que os seguintes planos constitutivos da semântica global podem ser priorizados, partindo do enfoque da centralidade que exercem na construção da cenografia e do ethos discursivo que se mostram nas letras das canções e dos poemas que constituem os *corpora* de pesquisa. São eles:

- a) *Intertextualidade*: essa categoria será analisada a partir da relação que os *corpora* possuem com outros campos, como o da história, da cultura e da identidade.
- b) *Vocabulário*: a esse, daremos mais ênfase, pois acreditamos ser a mais influente categoria neste trabalho. Como se trata de produções literárias de cunho regional, a carga semântica dos vocábulos, recaem com forte carga semântica na materialidade discursiva. Compreender a articulação do vocabulário na construção do sentido e na constituição da cultura e da identidade, bem como esses discursos demarcam a representatividade do Rio Uruguai.
- c) *Os temas*: analisaremos, portanto, esse plano constitutivo mediante informações que preconizam temáticas voltadas à tradição, simplicidade, identidade social e cultural, que organizam a realidade e representam um dado povo, no caso o são-borjense.
- d) *Estatuto do enunciador e do destinatário*: entendemos que cada discurso determina o estatuto que o enunciador deve se atribuir e que deve atribuir a seu destinatário para validar o que se diz. O enunciador – o gaúcho, o poeta, o cancionista – é mobilizado por uma subjetividade da

linguagem, para que seu coenunciador – o público, a plateia, o leitor - seja compartilhador dessas fontes de saberes.

e) *Dêixis Enunciativa*: observaremos nesse plano que o Rio Uruguai está como lócus da cultura e identidade, atualizando o que é dito em relação ao aqui e agora.

f) *Modo de enunciação*: a maneira de dizer, no discurso aparente nas canções e poemas, dá vida ao Rio Uruguai.

A partir dos percursos e marcas discursivas, a análise ainda consiste nos estudos das cenas enunciativas, ao passo que é a cenografia que constrói o ethos discursivo, como imagem de si, doravante a representatividade do Rio Uruguai em canções e poemas de produções literárias são-borjenses. Assim, sob o amparo dos estudos de Maingueneu (2008b), a cena enunciativa é composta por três cenas: a englobante, a cena genérica e a cenografia. No intento de pontuamos uma análise a partir dessas cenas, podemos adiantar como será acolhida essas noções no capítulo dedicado à análise.

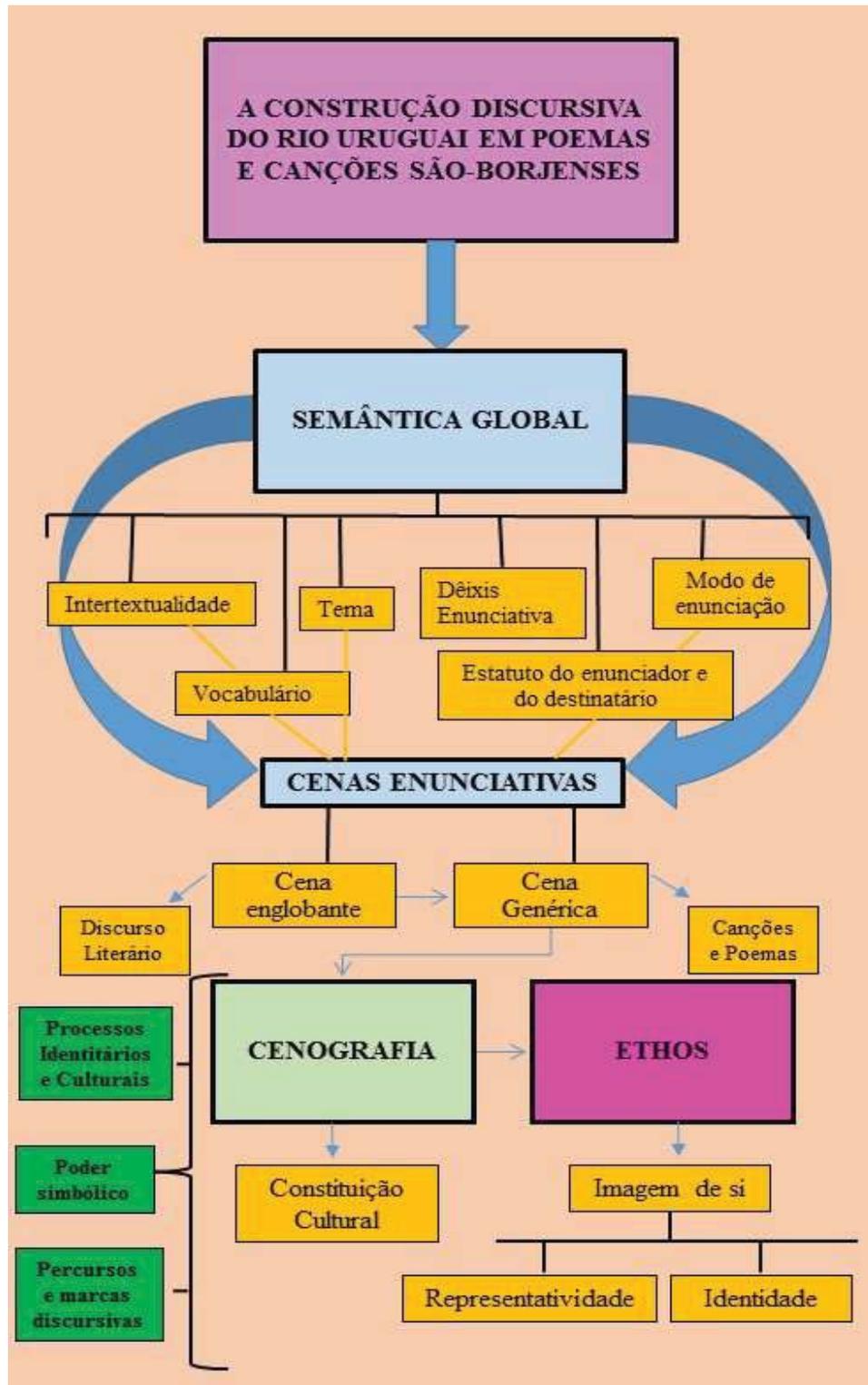
A primeira confere a uma cena que corresponde ao tipo de discurso, temos então uma cena englobante que se enquadra na tipologia discursiva concernente ao discurso literário. Tal cena é responsável por ajustar, por assim dizer, o discurso de modo a situar o público sobre o que sugere o referido discurso. A segunda cena (genérica) diz respeito ao gênero ou subgênero do discurso, no caso desse estudo, canção e poema. A terceira e última, a cenografia, é sobre a qual nos debruçaremos com mais atenção.

A cenografia confere à cena de fala em que aspectos sociais e culturais se manifestam, que é arquitetada a partir dos planos constitutivos do discurso e também pode ser determinada pelos tipos de discursos e gêneros que podem sugerir cenas enunciativas já pré-estabelecidas e/ou consolidadas. As canções e poemas também mobilizam uma cenografia com referência ao belo, ao sensível, a aspectos que repercutem a subjetividade. Se a cenografia é a própria enunciação, de onde vem o discurso, podemos de antemão dizer que o discurso, que tem como objeto o Rio Uruguai, vem de uma constituição cultural, ao mesmo tempo que é histórica, representada por artifícios literário-artísticos simbolicamente constituídos. Dessa forma, da cenografia é depreendida um ethos discursivo que é a imagem de si, a representatividade do Rio Uruguai construída nas produções literárias são-borjenses, o rio que emana uma imagem de inspirador, misterioso, romântico, acolhedor, a que nos propomos a dar ênfase na análise, assim como a cenografia, e a concentrar nosso estudo, portanto, no ethos discursivo como imagem de si.

Descritos os aspectos teórico-metodológicos que estruturam esta pesquisa, elaboramos um esquema representativo do percurso metodológico que rege os conceitos teóricos e sua

aplicabilidade, como um dispositivo (Figura 17) que orienta o percurso a ser percorrido no movimento analítico que se efetivará na materialidade discursiva presente nos *corpora*.

Figura 17: Dispositivo metodológico de análise



Fonte: Elaboração pela acadêmica com base em Maingueneau (2008a, 2008b)

O esquema representativo metodológico (Figura 17) serve para retomar conceitos e noções que são basilares nesta dissertação. Os planos constitutivos do discurso, recortados para fins de análise, implicam o universo discursivo de modo que possibilitam na construção de cenas enunciativas. As cenas já nos fornecem a natureza do tipo de discurso, bem como os gêneros aos que estamos indo ao encontro. A cenografia é um aparato, incontestavelmente, fundamental para o trabalho de análise. Ela fornece um arcabouço metodológico nos quais estão imbricados o ethos, a imagem de si como simbolismo representativo do Rio Uruguai em um contexto demarcado pelos processos identitários e culturais, numa tessitura de percursos e marcas enunciativo-discursivas.

Por fim, para que se faça o aporte analítico que atenda aos requisitos necessários, apresentamos na seção seguinte os *corpora* que serão o meio pelo qual se propõe nossa análise.

4.3 APRESENTAÇÃO DOS *CORPORA*

A música, assim como o poema, é, sem dúvida, um meio comunicacional sensível, estético e abstrato. Trabalhar em um campo como esse é adentrar em um universo harmonioso em que textos se dispõem a favor, magistralmente, de compor os diversos dizeres em uma só linguagem, a linguagem poética. Essa linguagem encadeia a possibilidade de tomar um corpo compassivo da poesia de modo a configurar a capacidade de poder extrair o belo e o frêmito, ao mesmo tempo em que nos ocupamos de seus aspectos enunciativo-discursivos.

Essa seção é dedicada à apresentação dos canções e poemas que servirão como *corpora* de análise neste trabalho de dissertação. Sendo assim, escolhemos textos que compõem discursos que provêm da memória social, cultural e simbólica da constituição identitária são-borjense. Trabalhar com a literatura num recorte local é trabalhar com a manifestação de identidade e cultura, também com aspectos sociais.

Partimos da temática que abrange a nossa pesquisa, a qual parte de uma investigação que compreende a cenografia como uma construção enunciativa e as possibilidades de constituição de um ethos discursivo do Rio Uruguai. É no espelho de suas águas que refletem a cultura e identidade por meio de produções literárias que o colocam como personagem/protagonista em canções e poemas de escritores da cidade.

O Rio Uruguai é fonte de renda e de vida para o povo são-borjense e também a nascente inspiradora dos poetas e cancioneiros da cidade. Nessas produções observamos que, além da

atividade discursiva, da composição literário-artística²², é conferida ao Rio Uruguai uma personificação. Há uma imagem, uma representatividade advinda do Rio que o desloca de seu curso natural de integrador da geografia, de forma a atingir uma condição inspirativa.

Primeiramente, procuramos escolher textos que respondessem ao nosso problema de pesquisa: As marcas identitárias e culturais do Rio Uruguai possibilitam-no compor uma cena enunciativa e cenografia, bem como assumir, emanar um ethos, uma imagem de si, tomar corpo personificado, seja imaginário ou popular, nas produções literárias são-borjenses? Nesse intento, apresentamos nos próximos parágrafos as canções e poemas escolhidos para análise.

A música é a poesia da alma. *Eu e o rio, qual o mais caminhador? O rio em busca do mar e eu buscando o teu amor*. Esse questionamento está nos singelos versos do poeta, ator e compositor porto alegreense Antônio Augusto Fagundes, conhecido como Nico Fagundes, também foi apresentador do programa *Galpão Crioulo* da RBS Tv, entoado pela voz de Ernesto Fagundes, compositor, músico referência de ordem nativista gaúcha, também, sobrinho de Nico. No ano de 1972, o Festival da Barranca deu seu primeiro passo, ainda que com poucos participantes, porém expressivos. Foi então, que *Eu e o Rio* inaugurou o rol de vencedoras do Festival da Barranca.

No ano de 1973, o Festival da Barranca reunira já um número mais expressivo de convidados. O que garantiu o sucesso do tema Cachoeira de rio. A canção consagrada foi *Cachoeira*, de Juarez Bitencourt e Naide Ribas, interpretado por Juarez Bitencourt.

Com um sugestivo tema, “a Lua e o Rio”, no ano de 1975, o Festival da Barranca faz o seu rio cantar para a lua. Em um enredo de amor, em que *a lua se deita no rio e se acalma*, nasce das mãos do compositor Miguel Bicca a canção *Eu, o Rio e a Lua*, interpretado por Maninho Brum.

O cancionero faz do Rio Uruguai sua inspiração. No rio ele busca, ele pesca cada verso, ele sente o seu rio o falar. Essa experiência estética é possível encontrar na canção *Pescador de ilusões*, de letra e interpretação de Carlos Castilhos, em 1976.

Velho rio de minha infância, temos destinos iguais, tuas águas e meus sonhos passando não voltam mais. Nesse diálogo entre o *Eu* e o rio é que, com leveza, encantamento, *Rio de Infância* narra, podemos assim dizer, o percurso de vida de um menino, que cresce e torna-se um homem, sem esquecer de suas raízes, de seu rio, de sua família. Foi em 1977 que essa canção

²² Quando nos referimos ao termo literário-artística estamos nos valendo do sentido de que o vocábulo literário faz referência à literatura, no caso canções e poemas. Sendo assim é também artística essa abordagem, pois possui uma linguagem que retoma a história e cultura, bem como é arquitetada a fim expressar emoções, em que imaginário e simbolismo permeiam.

salta dos versos de Apparicio Silva Rillo, musicada, interpretada (originalmente) e gravada no disco “Cantos de Pampa e Rio” pelo grupo Os Angüeras.

Em *O Homem e o Rio*, o Rio Uruguai serve de exemplo para os homens. Compassivos, Rillo e Bicca descrevem que *se o homem fosse um rio, como o Rio Uruguai, este mundo seria diferente*. Essa canção foi interpretada, originalmente, pelo grupo Os Angüeras em 1977, no disco “Cantos de Pampa e Rio”.

É evidente a adoração do cancionista para com seu objeto inspirativo. É expressivo ao mesmo tempo que singelo e afetuoso: *Rio Uruguai meu velho rio colorado, a quem sempre peço a benção como se fosse meu pai*. *Rio Uruguai* é uma canção de autoria de Apparicio Silva Rillo e Mario Rubens Battanoli de Lima, Mano Lima, interpretado (originalmente) e gravado no disco “Estouro de Tropa”, por Mano Lima em 1996.

Dos modos de expressão, não há mais terno, sublime e delicado que o poema. A poesia nesses escritos inspira e encanta. Marcado pelo amor em meio à guerra, o poema *Romance de Dona Moça, 1983*, de Apparicio Silva Rillo, tem como cenário o Rio Uruguai. No poema, o rio também é testemunha de um amor, ele *viu balançarem bandeiras, recruzarem flotilhas* e o triste fim de um casal apaixonado.

O poeta Luiz Carlos Miranda Baptista, o poeta das coisas simples, descreve um endereço repleto de figuratividade e simbologia. As águas tom de rosa do lendário Rio Uruguai saúdam o forasteiro em o *Endereço Campeiro*, publicado em 1985 no livro *Mateando* do referido poeta.

Algumas histórias sobre o Rio Uruguai são contadas, poeticamente, no poema *Rio Uruguai*, de José Norinaldo Tavares. Histórias essas que revelam *mistérios de algum segredo por este rio guardado*. O poema foi publicado em 2012 na Antologia de Poetas são-borjenses.

As produções apresentadas são classificadas da seguinte forma: as canções em numerais cardinais, em algarismos e os poemas ordenados por letras. Dessa forma teremos as canções 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7 e poemas A, B e C. Não serão analisadas na íntegra, salvo aquelas que possuem um pequeno volume de vocábulos, visto que se tornaria um trabalho exaustivo e isso não atenderia aos nossos propósitos. No entanto, serão analisados trechos dessas produções que julgamos ser pertinentes para nosso estudo de análise, voltado à construção da cenografia e do ethos discursivo do Rio Uruguai, de uma imagem de si que vem de uma cenografia referente calcada em aspectos culturais que fornecem ao Rio Uruguai uma significativa representatividade simbólica.

Dado a isso, o aporte teórico de Dominique Maingueneau (2008a, 2008b, 2010, 2013, 2015) possibilitará utilizar conceitos teóricos que irão nortear este estudo de modo a conduzir a análise. Isso implica trabalhar com a semântica global, pontuando o texto sob uma visão

global a partir dos seus sete planos constitutivos do discurso: intertextualidade, vocabulário, tema, estatuto do enunciador e do destinatário, dêixis enunciativa, modo de enunciação, modo de coesão, dando ênfase àquele ou àqueles que mais são notórios na materialidade linguístico-discursiva.

A produção literária na cidade de São Borja tem grande influência daquela comunidade discursiva, pois faz parte da memória, isto é, uma comunidade que compartilha de uma mesma história, de um mesmo cenário sociocultural e literário. É por esse caminho que se torna possível capturar marcas que levam ao reconhecimento da cultura e que caracterizam as produções artísticas como obras literárias.

Assim, encerramos esse capítulo teórico-metodológico norteador de nossa pesquisa de dissertação, a fim de sustentar a análise dos *corpora* que será apresentada no capítulo seguinte de modo a correlacionar fundamentos teóricos à materialidade textual discursiva.

5 ANÁLISE: O CANTAR E O POETIZAR DO RIO URUGUAI

No primeiro capítulo, destacamos o panorama histórico, político e cultural da cidade de São Borja, bem como a contextualização dos eventos ocorridos no entorno do Rio Uruguai amparados pelos conceitos de cultura e identidade; no segundo capítulo, revisitamos os postulados teóricos acerca da semântica global, cenografia e ethos; no terceiro capítulo, apresentamos a metodologia que norteia a nossa pesquisa e possibilita a análise dos *corpora*.

Desse modo, após estarmos munidos de todo esse aparato teórico-metodológico, discorreremos, neste capítulo, a análise sobre a construção da cenografia e do ethos discursivo do Rio Uruguai personificado em poemas e canções são-borjenses. Esse capítulo vem dividido em três seções: a primeira trata-se de uma breve contextualização prévia da situação de enunciação/panorama literário, artístico e cultural, com a finalidade de registrar que o movimento artístico literário no município de São Borja é expressivo e isso provoca na comunidade uma consciência de tradição e valorização pela cultura local. A segunda seção é dedicada à análise, quanto à semântica global, dos planos constitutivos do discurso, mencionados na metodologia, nos recortes selecionados; aclaramos que alguns planos são tomados com mais ênfase que outros, devido ao tratamento semântico que estamos conferindo a eles e que cada fragmento possibilita. Por fim a terceira seção que versa sobre a análise dos *corpora* sob o ponto de vista das cenas enunciativas, a cenografia como uma construção enunciativa e as possibilidades de constituição de um ethos discursivo do Rio Uruguai. Posto isso, seguiremos com a análise.

5.1 SÃO BORJA, A TI EU CANTO: SÍNTESE DO PANORAMA LITERÁRIO, ARTÍSTICO E CULTURAL

Dedicar novamente um espaço neste trabalho ao panorama literário, artístico e cultural cremos que não se trate de repetir ideias já fundadas, mas trazer outros pontos outrora não mencionados. O que pretendemos na elaboração desta seção é exatamente aclarar especificidades voltadas às produções literárias da cidade de São Borja, bem como registrar os movimentos artísticos, como os festivais de músicas e os eventos voltados para a literatura e cultura.

No primeiro capítulo, dedicamos uma seção a fim de pontuar a expressividade do Festival da Barranca, significativo festival de músicas, que tem o Rio Uruguai como palco, que

permeia pela história e cultura do povo são-borjense. Nossa intenção, ao nos debruçar nesse evento, foi o de resgatar e valorizar as peculiaridades culturais que contemplam e moldam os aspectos identitários dessa comunidade histórica e culturalmente constituída por movimentos literários e artísticos.

Os festivais de músicas de São Borja, por muitos anos, vêm se perpetuando na memória coletiva cultural dessa comunidade. As produções literárias e artísticas possuem forte influência no desenvolvimento tanto acadêmico como social do município. Tratam-se de eventos que retomam, por meio do arcabouço cultural, a história e preservação de bens materiais e imateriais. É nessa perspectiva que pontuaremos, nos parágrafos que seguem, um panorama literário, artístico e cultural.

O festival do Clarim, extinto festival regionalista, teve sua primeira e única edição em 1985, realizado no Parque de exposições Serafim Dornelles Vargas em São Borja. Um evento ao ar livre, no qual reuniram-se compositores e cancioneiros da cidade e região. O Clarim foi idealizado e organizado por Apparício Silva Rillo, com colaboração de Luiz Carlos Borges²³. Mesmo logrando êxito e os organizadores terem criado expectativas para a segunda edição, o Festival do Clarim não se perpetuou nos anos seguintes, talvez por falta de recursos ou por outras questões que não nos propusemos a pontuar aqui. Ficou, sim, perpetuado na memória do povo, por ter consagrado canções, compositores e cancioneiros.

Em 1982, a fim de contemplar o tricentenário do município de São Borja, foi promovido um festival de música para registrar seus trezentos anos de história denominado “Uma canção para São Borja”. Mesmo tendo apenas essa edição, o festival gerou bastante impacto no tradicionalismo gaúcho, tanto por trazer um número expressivo de compositores, letristas e com músicas de importante reconhecimento, como por ser o pivô de uma grande discussão, uma polêmica entre Sérgio Jacaré Metz e Antônio Augusto Fagundes²⁴.

Outro importante Festival realizado no município de São Borja foi o Festival Ronda de São Pedro. Esse evento contou com a primeira edição em 1982. A gênese do Festival partiu, de acordo com Aguilar (2013), das comemorações que estavam sendo realizadas no Centro

²³ Luiz Carlos Borges é uma referência na musicalidade sul-riograndense. Idealizador e colaborador de diversos festivais de músicas. Músico, instrumentista, compositor e intérprete, é considerado um dos principais nomes da música regional do Rio Grande do Sul.

²⁴ Nunca o jornalismo cultural gaúcho foi uma arena tão disputada quanto nos anos 80, auge do nativismo, década de aguerridos debates estéticos sobre a música e a cultura do estado [...]. Um dos momentos mais interessantes se deu em 1982, quando a polêmica girou em torno do festival Uma Canção para São Borja. Dois debatedores de peso duelaram com artigos publicados no jornal Zero Hora. Primeiro, Antônio Augusto Fagundes, que recém havia estreado o programa Galpão Crioulo na RBS TV. Depois, a réplica de Sérgio Jacaré Metz, que iniciava naquele ano a primeira parceria com Carlos Leandro Cachoeira, dando origem mais tarde ao grupo Tambo do Bando. (RIBAS, 2014).

Nativista Boitató²⁵, dos 300 anos da Fundação Histórica de São Borja. Dado a isso, a direção da entidade propôs que fosse incluído nas programações festivas da Ronda de São Pedro, já realizado na entidade, um festival que contemplasse e valorizasse a participação de artistas da cidade, originando, assim, o I Concurso de músicas juninas. Como o evento tomou uma proporção bastante significativa, foi expandido e teve o nome oficial de, conforme Aguilar (2013), Ronda de São Pedro. O Festival teve a última edição em 2012, a vigésima sétima.

Nessa conjuntura, ao comentar eventos que delimitam essa expressividade literária, artística e cultural que emana da cidade de São Borja, apresentaremos, no que segue, outro festival.

A cidade não se destaca somente pela produção artístico-cultural com característica regional-tradicionalista gaúcha, mas também por contemplar um dos mais antigos e reconhecidos festivais, na mesma proporção do Festival da Barranca, o Festival de músicas para o Carnaval. Como idealizador, o grande nome da literatura sul-riograndese Apparício Silva Rillo, deu início nos anos 1960 e registro oficial em 1967, com a realização na praça XV de Novembro, localizada no centro da cidade de São Borja. Denominado, inicialmente, como um “Festival” sem fins de disputa, mas com o intuito de valorizar e retomar o carnaval, teve como primeira finalidade a composição de músicas para serem tocadas nos salões, nos bailes de carnaval. Após o falecimento de Rillo, em 1995, o Festival foi repensado por seus organizadores e, com a finalidade de homenagear seu criador/fundador, passou a levar o título de “Concurso Regional de Músicas para o Carnaval Apparício Silva Rillo”. O evento ocorre, atualmente, ininterruptamente, no Cais do Porto de São Borja, em três dias consecutivos para a escolha de marchas e sambas de carnaval, de modo a premiar primeiro, segundo e terceiro lugares de cada categoria.

Por fim, consideremos mais um evento que julgamos coerente com a proposta dessa seção, a Feira do Livro de São Borja. Determinada pelo fenômeno literário, a Feira do Livro é parte integrante dessa sociedade, move-se sobre o campo sociocultural desde 1985. É realizada na Praça XV de Novembro, a praça central da cidade, e integra comunidade, artistas e escritores em um só contexto. Para tanto, essas manifestações culturais colaboram para a formação que determina e caracteriza a identidade do povo são-borjense.

Esses eventos artísticos e literários, calcados no histórico, são permeados por discursos que configuram a linguagem literário-artística daquela comunidade, possibilitando uma relação com as práticas sociais e do arcabouço de produção literária. Tratar desses aspectos,

²⁵ O Centro Nativista Boitató foi fundado em 17 de abril de 1974, no bairro do Passo, na cidade de São Borja. (RILLO, 2013).

acreditamos que seja pertinente já que temos por finalidade conceber o discurso em sua globalidade, como sustenta Maingueneau (2008a). Enfim, para um enlaçamento teórico-metodológico, na próxima seção apresentaremos resultados decorrentes da análise do corpus de pesquisa delimitado neste estudo.

5.2 POEMAS E CANÇÕES MARCADOS DISCURSIVAMENTE PELA HISTÓRIA, CULTURA E IDENTIDADE

As produções literárias selecionadas nesta análise recobrem a cultura e identidade do povo são-borjense. Mostraremos aqui como os planos constitutivos do discurso, destacados por Maingueneau (2008a), possibilitam-nos observar como se dá a atividade comunicativa de um dado povo, por meio de uma linguagem que, de acordo com Peter Burke (2008), não só expressa como também cria uma identidade, como uma manifestação cultural. Isso se dá expressivamente pela representatividade (personificada) do Rio Uruguai, o qual permeia a tradição, a cultura, a história e a identidade da comunidade são-borjense.

Na canção 1, há uma riqueza de sentidos, figurativizados, a fim de demonstrar que o sentido seja poeticamente relacionado com a realidade. Observaremos como a intertextualidade age nesse texto com intuito de organizar a constituição discursiva do texto. É o primeiro plano proposto por Maingueneau (2008a) em que há, conforme o teórico, um determinado passado que cada discurso constrói para si.

Canção 1: Rio Uruguai - De Aparicio Silva Rillo e Mano Lima, 1996.

Quando Deus fez este mundo, fez do rio a veia artéria
A água é sangue da terra lhe digo de cara séria
Sou taura na geografia, tirei cinco na matéria
E a *lo largo* se me engano, bobagem pouca é miséria.

Meu velho rio Uruguai regra de sangue e de vida
A região missioneira que por ele é repartida
É manso quando nas caixa, é uma fera na subida
Fazendo roncar enchente mesmo que tigra parida.

O Uruguai é meu padrinho, pois nele fui batizado
E é por isso que eu levo jeito de potro aporreado
E aqui recordo cantando aquele velho ditado
Quem dos seus não puxa a raça não passa de um desgraçado.

Minha mãe uma xirua, destas do pêlo trançado
Meu pai um velho chibeiro que ganha a vida embarcado

Nasci num catre de balsa e se não estou enganado
Minha primeira chupeta foi a cola de um dourado.

Viro o mundo pelo avesso e sempre no vem-e-vai
Venho lavar as feridas nas barrancas do Uruguai
Meu velho rio colorado de dentro de mim não sai
E a quem sempre peço a benção como se fosse meu pai.

A intertextualidade dispõe de um arcabouço em que outros textos se fazem presentes no dizer de cada indivíduo, de modo a remeter a características mostradas ou constitutivas. Desse modo, atentamos para canção 1, em que a intertextualidade interna retoma a uma memória discursiva, ou seja, os discursos do outro. A voz do outro está presente, uma vez que esse outro compartilha com a comunidade discursiva que pertence ao mesmo campo de constituição do dizer.

Maingueneau (2008a) é concludente quando garante que há presença de enunciados semanticamente próximos daqueles que são autorizados por uma dada formação discursiva. No fragmento *Meu velho rio Uruguai regra de sangue e de vida / A região missioneira que por ele é repartida*, podemos perceber uma relação e uma retomada a textos referentes à colonização e à fundação da cidade. Marca também a identidade missioneira que carrega o rio, dos primeiros povos que habitaram aquela terra, entre lutas, batalhas, regras de sangue e de vida. Sobre isso, Woodward (2014, p. 11) pondera que a “emergência da identidade é histórica, ela está localizada em um ponto específico no tempo” e essa historicidade refletida na identidade missioneira confere que “uma das formas pelas quais as identidades estabelecem reivindicações é por meio de apelo a seus antecedentes”. Essa recorrência ao passado é carregada pela intertextualidade; esses fatos expressivos para a formação do município de São Borja são narrados de forma intertextual com o propósito de elencar essas inter-relações em que a competência discursiva as assegura a fim de defini-las como validadas. Maingueneau (2008a, p.52) garante que “o princípio de uma competência discursiva permite esclarecer um pouco a articulação do discurso e a capacidade dos Sujeitos de interpretar e de produzir enunciados que dele decorram”. Sendo assim, ao interpretar os eventos que decorrem da canção 1 os sujeitos que participam desse mesmo campo discursivo, em que as práticas discursivas são compartilhadas, são inseridos como parte do discurso que, conforme Burke (2008), constituem a cultura.

No que diz respeito ao segmento “*Meu pai um velho chibeiro que ganha a vida embarcado / Nasci num catre de balsa e se não estou enganado*”, atentamos para referência intertextual acerca dos recursos econômicos na época das embarcações. Assim, o contrabando,

bem como as práticas fluviais legais em que produtos como o linho e o trigo eram fomento agrícola que sustentara o município por muitas décadas, eram o sustento da maioria das famílias que, grande parte, ribeirinhas. Era comum as crianças, a família toda, participarem dessa prática, uma vez que a cultura de uma sociedade, de acordo com De Certeau (2014), mostra sempre, em algum lugar, rituais, formalidades, uma forma de viver que suas práticas obedecem culturalmente. *Quando Deus fez este mundo, fez do rio a veia artéria / A água é sangue da terra, lhe digo de cara séria*, temos uma retomada da geografia, a água avermelhada do Rio Uruguai, devido a terra vermelha de São Borja, como sangue, que compreende a um tipo de solo conhecido por sua alta fertilidade. Ademais, o texto carrega um aspecto intertextual quanto aos ritos profano-religiosos, o batismo: *O Uruguai é meu padrinho, pois nele fui batizado / Venho lavar as feridas nas barrancas do Uruguai*.

Centrada no caráter identitário e também no cultural que recobre uma tradição regional, pontuamos outro plano, o tema. A partir do vocabulário utilizado na canção 1, podemos considerar que a temática que envolve a canção é voltada à tradição gaúcha e também fortemente à a eventos sociohistóricos.

Alguns vocábulos como *taura*, que indica que o sujeito é destemido e valente, *potro aporreado*, que se trata de um cavalo jovem com doma incompleta ou difícil de domar e *chibeiro*, que é um termo muito usado na região da fronteira oeste do Rio Grande do Sul para referir-se ao sujeito, um tipo de comerciante (em alguns casos, contrabandista), que compra no exterior, no caso aqui a Argentina, para revender em seu país, em sua cidade. Tal vocabulário garante a regionalidade e referências culturais da composição. Sendo assim, os temas asseguram uma função interpretativa, respaldada no intertextual, pelo próprio processo de formulação abstrata dos valores encuniciativos-discursivos, ainda que, conforme Maingueneau (2008a, p.82), “nenhum tema é realmente original, dado que ele se reencontra em múltiplos outros discursos”.

Dessa forma, conforme Bourdieu (1989), alguns campos, como ressaltamos nesses escritos, são espaços interacionais e privilegiados para a construção de representações. Há, nesse caso, certa relação, também intertextual, com outros campos nos discursos das produções literárias que evocam o patrimônio histórico e as culturas que atravessam, discursivamente, a cidade e os sujeitos. Damos sequência com a canção 2.

Canção 2 : *Eu, o rio e a lua* - De Miguel Bicca. Intérprete: Maninho Brum, 1975.

Sinto ciúmes da lua
que se deita no rio

e se acalma.

Sinto ciúmes do rio
 pelo frio
 que traz minh'alma.
 Chilena de prata
 que riscas o lombo
 do rio caborteiro
 em noites bonitas,
 passas levando no estribo
 espumas e gemidos
 sem um grito...

[...]

Eu quero ser como o rio,
 quero acalmar uma lua
 em meus braços...

No plano do vocabulário, voltamos nossa atenção às explorações semânticas, ao repertório linguístico da canção 2. Nesses enunciados podemos perceber que o sujeito faz suas escolhas para constituir seu dizer, seu discurso, calcado na ideia de que aos coenunciadores as cristalizações de suas palavras farão sentido. O vocabulário é uma categoria que delimita o que é dito, não apenas por seus lexemas possuírem o estatuto de valor semântico e, de acordo com Maingueneu (2008a), por considerar que a palavra em si mesma não possui uma unidade significativa para análise, mas também porque os enunciadores serão impelidos a selecionar, empregar determinados vocábulos concernentes a sua posição no espaço discursivo.

A identidade cultural, social, busca, de acordo com Hall (2014, p. 105), “compreensões no repertório discursivo”, portanto, o vocabulário fornece material tanto de ordem identitária quanto discursiva. Assim, a essa escolha não implica apenas o vocabulário, uma vez que as categorias constitutivas do discurso trabalham juntas, mas sim ao modo de enunciação pois, a partir do vocabulário é constituído o modo de se enunciar e isso permite que haja uma interação entre enunciador e coenunciador. Maingueneau (2008a) propõe que por meio do vocabulário o modo de dizer aquilo que quer ser dito pertence a uma “Ordem de sociabilidade”, ora, se o enunciador deseja que o destinatário conceba seu discurso é preciso que esse enunciador faça uso de estratégias vocabulares para assim compor um espaço em que compartilham conhecimentos.

A cultura, conforme Burke (2008), está implicada à ideia de tradição, de certos conhecimentos e habilidades legados de uma geração a outra. Nessa perspectiva, observamos os seguintes vocábulos: *Chilena* / *lombo* / *caborteiro*, assim também como *taura* / *potro aporreado* / *chibeiro*, vocábulos expressos na canção 1. Sendo assim, um sujeito que não

pertence ao grupo social de tradição gaúcha, ou que não tem uma relação efetiva com tal tradição da região, não concebe o significado dos vocábulos citados. A *Chilena*, não concerne, exatamente, na compilação da canção, a um ser feminino proveniente do Chile. Mas sim ao que faz parte da vestimenta do homem gaúcho, homem do campo, (sem entrar aqui na questão de sua origem²⁶), que compunha sua indumentária no objetivo de adornar o calçado, colocado na parte de trás, com uma roseta (em forma de flor) grande, diferenciando-se da comumente usada espora. Assim, por fazer uso de um vocabulário próprio, com ênfase no regional, calcado em sua história e cultura, considerando que há a existência de diversidade e emprego de diferentes modos de falar, de se enunciar, os vocábulos *lombo* e *caborteiro*, sendo o primeiro utilizado na canção para fazer referência à superfície do rio; o segundo propõe na expressão do gaúcho àquele que é abusado, atrevido, bruto, agressivo. Tais vocábulos são agregados à canção de modo a demonstrar um rio, em sua personificação, que simboliza caracteres figurativos em que a língua é atravessada pelo contexto social, pela história que abarca um determinado povo em que linguagem e sociedade estão fortemente ligadas, além de forte carga semântica atribuída ao Rio Uruguai, uma linguagem extremamente própria de uma região. Isso possibilita informações que preconizam a temática da sensibilidade, do amor, da afetividade, evidenciados na canção. Uma vez que o rio é um ser figurativo, simbólico, que assume com efeito um poder invisível (Bourdieu, 1989), ele está ali como uma personagem que está envolvida em um enredo amoroso.

Por meio do tratamento semântico conferido aos planos da intertextualidade, do vocabulário e dos temas, nos textos expostos, podemos ir adentrando na proposta fundante de análise desse trabalho de dissertação. Tais planos, assim como os demais, que logo nos debruçaremos, possibilitam a um desvelamento da cenografia e do ethos discursivo do Rio Uruguai. Nas canções 1 e 2 já podemos perceber uma cena enunciativa que remete a um sistema cultural que retoma a história, práticas econômicas e religiosidade, bem como uma imagem de si do Rio Uruguai responsiva, afetiva, sensível e amorosa.

Essa atividade analítica global está centrada justamente nessa concepção de tomar o texto sob uma visão global. Para tanto, isso nos põe na necessidade de conceber, ainda, os modos de subjetividade enunciativa, numa perspectiva que cada discurso determina o estatuto que o enunciador deve se conferir e que deve conferir a seu destinatário a fim de que seu dizer

²⁶ As chilenas devem seu nome à semelhança com as esporas do "huaso", do Chile. Aos poucos, os ferreiros da época (1730 a 1820) começaram a criar novos tipos de esporas.

seja validado. O poema A, é apresentado na sequência com o intuito de analisar o plano do estatuto do enunciador e do destinatário.

Poema A- *Romance de Dona Moça*, de Apparicio Silva Rillo, 1983.

Quando meu rio Uruguai,
que é meu e de todo mundo,
dava curso e dava fundo
a buques de vigilância
com cachoeiras nas rodas;

Quando meu rio Uruguai,
que é meu e das lavadeiras,
viu balançarem bandeiras
de dois países nos mastros;

Quando meu rio Uruguai
viu recruzarem flotilhas
rindo em boca de canhões;

Quando meu rio Uruguai
dava curso a embarcações,
Dona Moça era mocita.

Seria quando? Não sei.
Minha história não tem datas
nem registra horas exatas.
Apenas - isto sei eu -
Dona Moça era mocita
e era moço quem foi seu.
[...]

As identidades surgem, conforme Hall (2014, p. 109), de uma “suturação histórica” em que o discurso se ocupa do imaginário, do simbólico, da fantasia para produzir efeitos de sentido. Desses efeitos emergem constructos culturais que regem as identidades ao longo da história. No poema A, observamos que os efeitos produzidos pelo discurso implicam a historicidade do povo são-borjense, como marca de identificação de uma comunidade discursiva.

Uma vez que o enunciador se apresenta como um ponto de partida da atividade enunciativo-discursiva, isso possibilita, como observado no poema A, a percepção de um enunciador introduzido na historicidade construída e norteadada pela cultura. É por meio desse enunciador que temos, ou melhor, que o seu destinatário tem acesso a informações compartilhadas de um mesmo saber. Os enunciados *Quando meu rio Uruguai, / que é meu e de todo mundo*, [...] *Quando meu rio Uruguai, / que é meu e das lavadeiras* propõem um

enunciador, membro de uma determinada comunidade discursiva que se dirige a seus destinatários como fiador de seu dizer, um corpo enunciante que, conforme Maingueneau (2008b, p.64), “se manifesta por meio do discurso como uma instância subjetiva”. Essa instância subjetiva corresponde não a um corpo físico, mas um corpo subjetivo que atesta o que é dito, uma “concepção mais encarnada do ethos” que Maingueneau (2008b, p.65) elege.

Nessa perspectiva, o destinatário, conforme Maingueneau (2008b), identifica esse corpo subjetivo, o fiador, por meio de representações e traços que também possibilitam reconhecimento do ethos. O *meu Rio Uruguai*, que não é somente *meu*, daquele detentor da palavra, daquele que se enuncia como *eu*, um enunciador fornece estratégias discursivas em sua atividade comunicativa a fim de fundar a comunicação com seu destinatário. O *Rio Uruguai* é também das *lavadeiras* e dado a isso, nesse enunciado, há um contrato no qual o enunciador se esforça, ao elaborar artifícios enunciativo-discursivos, para que seu coenunciador, as lavadeiras ou aqueles que compartilham desse saber, valide seu dizer de forma recíproca. Tais estratégias levam em conta as fontes de conhecimentos prévios que ambos dispõem e ainda, conforme Bourdieu (1989, p. 56), “as estratégias discursivas dos diferentes atores, e em especial os efeitos retóricos, dependerão das relações de força simbólica entre os campos e dos trunfos que pertença a esses campos confere aos diferentes participantes”.

O Rio Uruguai, como um objeto simbólico, tem o poder, de acordo com Bourdieu (1989, p. 14), de “construir, dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer”, isto é, um poder simbólico que nos possibilita a ver além de suas correntes águas. Em cada verso de canção ou poema, as palavras, como afirma Bourdieu (1989), demonstram um poder de ordem e é essa simbologia, essa crença na legitimidade das palavras e daquele que se enuncia, que contribui para compor a realidade social, de forma a moldar a representação de seu objeto conforme o poder simbólico que lhe conferido.

Dado recorte que estabelecemos para análise no poema A, o Rio Uruguai emana uma imagem de si representada como testemunha do amor em uma cenografia mobilizada pelo enredo amoroso durante a guerra, fatos históricos retomados pelo plano da intertextualidade. O rio é concebido como objeto do dizer, como um membro que compartilha e/ou presencia aquele momento, aquela atividade social e interacional em que, conforme De Certeau (2012, p. 43), “o imaginário está no ver, ele desenvolve um exotismo ótico”, *Viu balançarem bandeiras / de dois países nos mastros*; nesse caso, ele (Rio Uruguai) é a não-pessoa, aquele de quem se fala, em um processo em que o coenunciador valida junto ao enunciador sua própria enunciação perante a mobilização da subjetividade na linguagem. É dessa forma que a personificação do Rio Uruguai vai emergindo de seu atributo geográfico para tomar corpo (corpo textual). Isso se dá

em decorrência do modo de se enunciar que mobiliza, por meio do enunciador, uma construção de “tom” (ênfase, maneira específica de se enunciar), caráter (figura, características do enunciador) e corporalidade (a maneira de habitar seu corpo de enunciador). O tom poético no poema garante essa ênfase única de se enunciar pois, ao enunciar um poema, o enunciador já se apropria de características que propiciam a validação do que é dito, habitando, assim, seu corpo enunciante que Maingueneau (2008b, p. 64) relaciona ao “fiador que, por meio do seu tom atesta o que é dito”. Esse fiador assume, portanto, atributos que darão concretude ao discurso proferido.

Em *A invenção do cotidiano*, De Certeau (2014, p. 75) pontua que o enfoque da cultura popular se inspira na “problemática do enunciado”, tomados por correntes como a semiótica, a semiologia, “inicialmente relativa ao ato de palavra mediante o qual um locutor realiza e se apropria da língua numa situação particular de intercâmbio ou de contrato”. Em relação ao estatuto do enunciador e destinatário, conforme Maingueneau (2008a), há conhecimentos que tecem os saberes compartilhados por esses sujeitos, por meio de um ato comunicativo, de um contrato comunicacional que opera a serviço da cultura e de redes de práticas sociais.

Relacionada ao estatuto do enunciador e do coenunciador e ao modo de enunciação, está a dêixis enunciativa que possibilita localizar tempo e espaço em um ato de enunciação que determina, como assevera Maingueneau (2008a, p.89), “a instância de enunciação legítima, demarcando a cena e cronologia que o discurso constrói para possibilitar sua própria enunciação”. Ao consolidar a dêixis enunciativa a essa análise, consideramos que ficam evidentes as marcas discursivas que instituem e delimitam a cena a partir desses dizeres, em que o Rio Uruguai está como lócus de cultura e de identidade, observemos: O Uruguai **é** meu padrinho / E **aqui** recordo cantando / **Sinto** ciúmes do rio / Eu **quero** ser como o rio / **Quando** meu rio Uruguai, que **é** meu e das lavadeiras / Seria **quando?** Não sei. / Minha história não tem datas / nem registra horas exatas. Nos trechos das canções 1 e 2 e poema A, observamos que o lugar e o momento que o discurso é produzido para legitimar a enunciação está num arcabouço espaciotemporal em que o tempo que se enuncia é o do presente, é a atualização do dito em relação ao espaço do aqui e agora. Esse processo de comunicação, em que é delimitado pela dêixis, está associado ao modo de se enunciar para que o discurso, o ato de enunciação, seja tomado, como desejamos, em sua globalidade.

A maneira de dizer, de acordo com Maingueneau (2008a), confere a como se dão os modos de significar. Por conseguinte, pontuaremos nossa análise sob o ponto de vista do plano modos de enunciação. Ligado ao nosso objeto de estudo, que é a representatividade discursiva

do Rio Uruguai, esse, por sua vez, passa pelos modos de enunciação de forma a revelar como se dá a construção de sentidos, na sua significação, nas produções que escolhemos para análise.

O modo de enunciação, por meio da escolha como dizer, dá vida ao Rio Uruguai, estabelecendo uma atividade discursiva entre parceiros, que compartilham saberes, num âmbito em que se pode estabelecer um *tom* valorativo na relação comunicativa, pois, de acordo com Maingueneau (2008a), tem a ver com o locutor e a pessoa de seu parceiro. Assim, por exemplo, quando os enunciados *meu rio Uruguai, / que é meu e de todo mundo* e *Meu velho Rio Uruguai / É meu padrinho / Como se fosse meu pai* são revelados, ocorre um processo em que características despontam a fim de significar. É percebido através da voz, a oralidade e ritmo, nesses fragmentos, tons que garantem que a discursividade do Rio Uruguai consiste no caráter de integrá-lo ao discurso, numa voz que lhe é própria, tendo ele um poder simbólico capaz de pertencer e significar a toda uma comunidade.

Nessa perspectiva, ao tomarmos as canções 1 e 2 e o poema A, numa análise primeira, vamos percebendo que a imagem de si do Rio Uruguai vai se revelando a partir de cenas enunciativas construídas no discurso. Por isso, é na próxima seção que trataremos, de forma analítica, dos percursos discursivos-enunciativos, as marcas identitárias e culturais do Rio Uruguai que nos possibilitam relacionar os *corpora* aos estudos propostos por Maingueneau (1997; 2008a; 2008b; 2010; 2013; 2015) e compor cenas enunciativas que constroem a cenografia e o ethos discursivo como imagem de si.

5.2 NO ESPELHO DAS ÁGUAS, O ETHOS

O Rio Uruguai está arraigado no imaginário do povo são-borjense. Ele assume uma imagem construída simbolicamente na memória discursiva daquela sociedade. É no imaginário popular que suas águas refletem toda uma cultura, história, a ponto de constituir uma identidade. Suas águas são espelhos, espelhos do povo, dos poetas, dos cancioneiros, dos festivais, das lutas, da formação da comunidade, da cultura, da história. Espelhos de águas que emanam a imagem de um ser que não é, mas que passa a ser, pelo tratamento semântico que lhe é conferido.

Bourdieu (1989) é categórico quando assevera que os símbolos são instrumentos por excelência, de conhecimento e de comunicação. A simbologia é conferida a objetos, a seres, ao que fizer sentido no mundo social, imergindo num mundo que recobre ao imaginário como uma reprodução de ordem social, a fim de se perpetuar pelas práticas de grupos sociais constituídos mediante a apropriação de objetos simbólicos, culturalmente instituídos.

Iniciaremos esta análise sob o ponto de vista das duas primeiras cenas que Maingueneau (2008b) define como quadro cênico: a cena englobante e a cena genérica; logo passaremos a relacionar essas cenas com a cenografia. Antes disso, é importante ressaltar que no decorrer da análise retomaremos canções e poemas anteriores, pois assim se faz necessário no sentido de tecer uma análise em que um conceito torna-se mais pertinente que um outro.

Canção 3: *Eu e o rio*, de Antônio Augusto Fagundes, interpretado por Ernesto Fagundes no I Festival da Barranca, 1972.

Eu e o rio
qual o mais caminhador?
O rio em busca do mar
e eu buscando o teu amor.

Do velho Rio Uruguai
tão diferente que sou
o rio sabe pra onde vai
e eu nunca sei pra onde vou.

O rio se espelha da prata
quando é noite de luar
e eu me espelho em serenata
na noite do teu olhar.

Se o rio me levar embora
por esse mundo sem fim
talvez te lembres de agora
e chores pensando em mim.

A partir dos percursos e marcas discursivas, amparados pelos estudos das cenas enunciativas, pontuamos que a cena englobante confere a uma cena que obedece ao tipo de discurso, que se enquadra na tipologia discursiva concernente ao discurso literário. Tal enquadramento se dá pelo fato de que há uma linguagem imagética, *O rio se espelha da prata / quando é noite de luar*, no sentido de que criado pela imaginação e que só nela (linguagem) tem existência para se concretizar em código linguístico num produto ficcional, a linguagem literária, de forma que, de acordo com De Certeau (2012, p.41), “multiplica-se e circula por toda cidade, fala à multidão e ela à fala”. Assim, a linguagem quando tomada nesse sentido possui ainda mais sentido.

Por se tratar de uma canção, em que, assim como poemas, apresenta uma combinação e seleção das palavras que caracterizam a linguagem literária, ancorados por recursos figurativos, *Se o rio me levar embora*, que colaboram para, com delicadeza e cuidado, para a conjuntura poética, recaindo no discurso literário, como cena englobante. Mostrado esses aspectos,

podemos estabelecer o gênero a que pertencem os *corpora* selecionados para análise, de forma a estabelecer a cena genérica. Tratam-se do gênero ou subgênero do discurso, ou seja, canções e poemas que apresentam aspectos estilísticos que propiciam a composição poética. Nesses gêneros são apontadas e determinadas as funções discursivas, no processo enunciativo-comunicativo, que permeiam a feição artístico-literária do texto.

Qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente. A cenografia é, conforme Maingueneau (2008b, p. 70), “a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado”. As pistas que o texto deixa evidenciadas nos *corpora* recobrem a representatividade do Rio Uruguai nas canções e poemas, o que torna a cenografia agente importante para a compreensão analítica deste trabalho de dissertação. Desse modo, a cenografia é responsável pela construção discursiva do ethos.

Sendo a cenografia a própria enunciação, de onde vem o discurso, podemos pontuar que essa discursivização, que tem como objeto simbólico o Rio Uruguai, é advinda de uma manifestação constitutiva cultural, ao mesmo tempo que é sócio-histórica. Para ilustrar essa situação enunciativa, pontuamos o trecho extraído da canção 1: *Meu velho rio Uruguai regra de sangue e de vida / A região missioneira que por ele é repartida*. Esse excerto nos fornece marcas que permeiam a cultura e história, conferindo ao Rio Uruguai uma personificação, a personagem que estabelece relação com a referida cena de fala.

Nessa perspectiva, a cenografia é aí constituída pela retomada histórica, cujos discursos, conforme De Certeau (2014), são marcados por traços de uma existência de outrora. São recuperadas, por meio desses escritos, lutas e batalhas, pois, como consideramos no primeiro capítulo, foi às margens do Rio Uruguai que se deram as batalhas, *regra de sangue*, ao passo que o Rio Uruguai viabiliza o sustento do povo são-borjense, *regra de vida*. Ainda, sobre a cena de fala, a cenografia, que recobre esses eventos históricos-culturais, o Rio Uruguai esteve para protagonista da divisão dos povos missioneiros: *A região missioneira que por ele é repartida*, quando se deu início a Guerra Guaranítica, em que os índios foram transmigrados da margem esquerda do rio para a direita, dividindo, assim, a região missioneira.

A partir de artifícios literário-artísticos simbolicamente constituídos pelas produções discursivas, da cenografia é apreendida um ethos discursivo que é a imagem de si, a representatividade do Rio Uruguai construída nesses textos literários são-borjenses. Para exemplificar, escolhemos o poema B e a canção 4, a fim de demonstrar que o Rio Uruguai emana uma imagem de si, discursivamente emergida de uma cenografia.

Poema B: *Endereço Campeiro*, de Luiz Carlos Miranda Baptista, 1985.

Para que endereço melhor
 que o lendário Uruguai
 pra um índio²⁷ que quer chegar?
 [...]
 Se chegares à tardinha,
 nessa hora silenciosa,
 suas águas têm tons de rosa.
 [...]
 E se a noite for de Lua,
 o luar te orientará,
 deixando um risco de prata
 no lombo do velho rio
 que alegre te saudará.

O ethos impregna uma imagem de si construída no texto, conforme Maingueneau (2008c), na constituição imaginária de uma comunidade em concordância ao mesmo discurso. Ao surgir em letras de canções e poemas, o Rio Uruguai passa a constituir um corpo, pois por várias décadas tal processo vem propagando, recaindo em uma comunidade, ainda que imaginária, que partilha desses saberes, de um mesmo mundo ético. Assim, ao emergir como personagem protagonista nessas produções literárias, o Rio Uruguai já estabelece um enlaçamento na memória coletiva, não somente como aquele curso d'água que perpassa o solo são-borjense, mas como um agente fundante da cultura de um povo. Peter Burke (2008, p.88) assevera que “a memória é um campo que revela com rara clareza a importância dos estereótipos”, assim, esses estereótipos muitas vezes assumem uma imagem de si, por assim dizer, como aquilo que é culturalmente relevante na sociedade, um ethos que, também, é recuperado pela memória.

O ethos discursivo que emerge dessa cenografia, que mobiliza, além da tradição, da cultura e da história, uma cenografia com alusão ao belo, à sensibilidade, a aspectos que repercutem a subjetividade, antecipa que a personagem, o Rio Uruguai, confere a um ser, tomado pela personificação, que integra o processo enunciativo-discursivo. A cenografia permite, conforme Maingueneau (2016), que um texto seja enunciado de diversas maneiras. Assim, tanto nas canções como nos poemas, são mobilizadas cenografias construídas com base na historicidade, na identidade, na cultura, de forma a retomar, muitas vezes, por meio da

²⁷ No poema, a expressão *índio* não se refere ao indígena, aborígine. A palavra *Índio*, nesse caso, faz referência a um homem qualquer. No vocabulário gauchesco, é comum ver um gaúcho usando o vocábulo *índio* para se referir a um outro gaúcho conhecido ou não.

intertextualidade, fatos relativos à formação do município, sua economia, cultura e aspectos artístico-literários.

Temos, então, no poema B, uma imagem simbolicamente construída, de um rio acolhedor, *no lombo do velho rio / que alegre te saudará*, que prima pela afabilidade e que segue com afinco os propósitos corteses de um anfitrião que recebe seu convidado. O Rio Uruguai ganha vida aqui, não somente pela sua personificação, mas também pelo processo discursivo que o conduz para uma entidade detentora do fazer discursivo. Ele é o núcleo indicativo de toda uma prática cultural, de um endereço compartilhado por sujeitos socialmente inseridos numa formação discursiva e que atendem a critérios pré-estabelecidos pelo mundo ético, por preceitos identitários. De Certeau (2012, p. 43) afirma que sim, “nada mais restaria da realidade senão sua imagem, quando ela se exila da existência o ato a estabelece”. Desse modo, a imagem do Rio Uruguai representa uma realidade atualizada e retomada pelo ato comunicativo entre enunciador e coenunciador, pelo processo enunciativo-discursivo nos *corpora* analisados. Esse ethos do Rio advém de uma cenografia que direciona o coenunciador a um endereço, à uma realidade simbólica, por meio da descrição da encantadora e poética paisagem natural adornada pelo Rio Uruguai. Então, a simbologia lança mão de estratégias com o intuito de promover o objeto discursivo, o Rio Uruguai, fazendo o uso de vocábulos que incitam o imaginário, como *o lendário Uruguai*. Desse modo, ao fazer uso de um vocabulário fantástico, próprio do discurso literário, o coenunciador já pode perceber ou pré-estabelecer uma imagem, uma representatividade do objeto discursivo, bem como do enunciador.

A isso, podemos observar que confere, assim, a um ethos prévio ou pré-discursivo que, em concordância com Maingueneau (2008b), pressupõe a ideia que o coenunciador constrói ou já preestabeleceu sobre o enunciador, sendo possível observar a partir da própria posição social a que é atribuída à personagem; sendo o Rio Uruguai um ponto turístico visitado frequentemente pelos próprios são-borjenses e pelos forasteiros. Sendo assim, valida-se um processo discursivo que já faz parte da cultura do povo daquela cidade.

Visto que, dada a uma categoria discursiva, esse ethos prévio recobre a uma disposição na qual o enunciador já se valida pela sua atividade discursiva, ou seja, ele consegue atingir seu público e emanar uma imagem, a representatividade do Rio Uruguai. Tal atividade se dá por meio de uma prática em que o coenunciador tenha a possibilidade de se identificar e consolidar essa imagem àquilo que ele já carrega consigo, processo esse ligado, como vimos, a estereótipos e a mundos éticos, como assegura Maingueneau (2008b), correlatos da cultura em que dada sociedade compartilha de conhecimentos e comportamentos culturais.

As escolhas linguísticas, como estratégias para atingir ao público, também são responsáveis por antecipar esse ethos: *Se chegares à tardinha, / nessa hora silenciosa, / suas águas têm tons de rosa*. Nesse excerto, percebemos a preocupação do enunciador para validar seu dizer, é o que De Certeau (2012) aponta como “germinação criadora”, pois sabemos que uma das mais belas paisagens partilhadas na comunidade concernem ao pôr do sol no Porto de São Borja, em que ao findar da tarde, quando o sol vai se despedindo, sua luz reflete nas águas, naquele espelho que se traduz, por alguns instantes, em tons roseados.

Por conseguinte, voltamos a atenção para o ethos discursivo, noção em que se inscrevem o ethos mostrado e o ethos dito. No que compete ao ethos mostrado, conforme Maingueneau (2008b), percebemos que as pistas fornecidas pelo enunciador, que este deixa escapar, no campo do não-explícito, diz respeito, também, aos recursos fornecidos pela semântica global. Tais recursos preconizam marcas que o coenunciador obtém e que o permite formular uma imagem, não somente daquele que assume o dizer, mas do objeto simbólico que permeia esse dizer: *Para que endereço melhor / que o lendário Uruguai / pra um índio que quer chegar?* Nos primeiros versos o enunciador ocupa-se de artifícios de vocabulário para validar seu dizer; vocábulos que particularizam o modo de ser do enunciador, de forma a aproximar (fazer um chamamento) o coenunciador da própria sociedade, onde se insere revelando a riqueza de variações, de vocabulário, que identificam a comunidade discursiva, sem sugerir o explícito.

As referências diretas do enunciador são competência do ethos dito, no âmbito do explícito, que condiz, também, com as escolhas linguísticas. Porém, diferentemente do ethos mostrado, o ethos dito vai revelando-se à medida que a própria enunciação possibilita que tal processo ocorra. Passemos a canção 4.

Canção 4: *O Homem e o Rio*, de José Lewis Bicca e Apparicio Silva Rillo.

Uruguai, Uruguai,
que se vem, que se vai,
caminheiro do bem,
que se vai, que se vem.

A mostrar, para exemplo dos homens,
como é lindo matar sede,
como é lindo matar fome,
alheio à crença do nome,
sem distinguir a ninguém.

Ai, se o homem fosse um rio,
como o Rio Uruguai,
este mundo seria diferente, minha gente.

Observemos o seguinte trecho da canção 4, a fim de tomarmos como exemplo dessa análise: *Eu e o rio / qual o mais caminhador? / O rio em busca do mar / e eu buscando o teu amor [...] / Do velho Rio Uruguai / tão diferente que sou / o rio sabe pra onde vai / e eu nunca sei pra onde vou*. No referido excerto, podemos perceber que há, em concordância com Maingueneau (2008c), fragmentos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação, diretamente ou indiretamente, comparando-se com o rio, a partir de uma figuratividade, metáforas, ou mesmo por fazer alusões a outras cenas de fala. A cenografia, no citado fragmento, compreende a uma busca pelo amor, pelo objeto de desejo, em que personagens, com desejos opostos, preconizam um enredo em que emerge um conflito íntimo.

A cenografia mobilizada emana um ethos dito do Rio Uruguai como um ser que está atrás, sabendo onde vai, de sua aspiração, o mar. A representatividade do Rio Uruguai se mostra expressiva a ponto de ele ser um objeto de comparação: *Do velho Rio Uruguai / tão diferente que sou*. Contudo, é construída uma imagem do Rio Uruguai, ao longo da enunciação, em que o enunciador se assemelha, evoca alusões, a fim de promover essa representatividade personificada do rio, que se conduz para uma identidade que, de acordo com Hall (2014), construída dentro e não fora do discurso, se valide discursivamente.

Bourdieu (1989) esclarece que um espaço pré-construído é a composição social de um grupo que se deixa transparecer pelo que é dito, mas é preciso conhecer as leis de formação desse grupo para compreender o que pode ser dito e o que é dito. Sendo assim, como resultado de integração de diversas instâncias enunciativas, conferimos ao ethos efetivo a competência de autoridade de um discurso, pois, de acordo com Maingueneau (2008b), esse ethos se apresenta tal ou qual o destinatário constrói, de modo a variar conforme o gênero de discurso a que pertence. Dessa forma, na passagem *A mostrar, para exemplo dos homens, / como é lindo matar sede, / como é lindo matar fome, / alheio à crença do nome, / sem distinguir a ninguém, / Ai, se o homem fosse um rio, / como o Rio Uruguai, / este mundo seria diferente, minha gente*, percebemos a interação do enunciador, do coenunciador e das instâncias que constroem mutuamente uma imagem de si (Rio Uruguai a exemplo para os homens) e do outro (os homens que o tomam como exemplo).

Uma vez que são apresentadas descrições personificadas do Rio Uruguai, e ele, o rio (como exemplo para os homens), é tomado de uma autoridade no discurso, temos essa relação mútua discursiva que propicia emergir aspectos sociais (mata sede, fome) e culturais (alheio à crença de seu nome, não se distingue a ninguém), assim como o universo ético (esse mundo seria diferente), em que essas três categorias compartilham. Dado a isso, tais instâncias influenciam na construção do ethos discursivo. Damos sequência à análise com o poema C.

Poema C: *Rio Uruguai*, de José Norinaldo Tavares, 2012.

Este rio é muito velho, contava meu bisavô,
 Histórias do Rio Uruguai, contadas por seu avô.
 Causos de assombração, tempestade, afogamento,
 Histórias de contrabando, de valentia e de medo,
 Mistérios de algum segredo por este rio guardado,
 À beira de uma fogueira jogando conversa ao vento.

Histórias de muito sangue que já tingiu esse rio,
 Histórias de noites longas a espera do *sapucay*.
 Lendas de barcos com navegantes fantasmas,
 Que singram em noites escuras as águas do Uruguai.
 Histórias de homens a quem deu muita fortuna,
 Mas que levou muita gente, deixando filhos sem pai.

Contava meu bisavô que este rio era estreito,
 E que com água pelo peito se ia até a metade.
 Que tinha peixes em quantia, era limpo barbaridade,
 Uruguai onde eu menino pescava o lambari,
 Banhava-me em praia rasa, vigiado bem de perto,
 Hoje é quase um deserto e só me resta a saudade.

[...]

Porém isso não é tudo, mas vou te contar direito.
 Falou com voz de arauto o moço estufando o peito.
 Que o rio é responsável por toda chuva que cai.
 Que quando é represado, modificando seu leito,
 O que o grande arquiteto fez, o homem ora desfaz.

[...]

O que mais me entristeceu na conversa desse moço,
 Mesmo depois de saber o que disse o avô de meu pai.
 Quem ainda não cruzou o rio sem se molhar, um dia vai.
 E me disse certa coisa que me causou calafrio,
 Saber das histórias do rio não me tornava um herói,
 Sabe o que mais me dói? É que sou um dos assassinos do rio.

Quando temos contato com um poema já estabelecemos relações que inferem em nossa memória literária outras leituras e experiência estéticas. Não obstante, recordemos do efeito poético que uma obra assim nos proporciona. No Poema C, observamos que o sentido poético lança mão de um relato de histórias sobre o Rio Uruguai e isso faz que aquele que lê seja levado a partilhar dessa cena enunciativa numa dada situação e tempo de produção.

A cenografia, antes de mais nada é, como assegura Maingueneau (2016, p. 252), “uma cena narrativa construída pelo texto”. Sendo assim, no texto literário, a cenografia possui uma peculiaridade, pois ela é tanto o produto da obra quanto condição de produção. Na cenografia é possível validarem-se os estatutos do enunciador e do coenunciador, de modo que essa relação se desenvolve a partir de um espaço e tempo de enunciação, a dêixis enunciativa.

Maingueneau (2016) afirma que um texto pertence a uma determinada cena genérica e pode ser enunciado por meio de diferentes cenografias. No poema (cena genérica) C é mobilizada uma cenografia de histórias e lendas sobre o Rio Uruguai. O enunciador evoca uma enunciação que compartilha relatos contados por outros sujeitos: *Este rio é muito velho, contava meu bisavô, / Histórias do Rio Uruguai, contadas por seu avô*. Maingueneau (2016, p. 252) enfatiza que “uma cenografia é identificada com base em variados índices localizáveis no texto”, em uma conjuntura em que ela se mostra ao leitor. Desse modo, quando é enunciado: *Causos de assombração, tempestade, afogamento, / Histórias de contrabando, de valentia e de medo, / Mistérios de algum segredo por este rio guardado, / À beira de uma fogueira jogando conversa ao vento*, uma cenografia se mostra no sentido de que ela é identificável para além do dito no texto. Nessa passagem temos o que Burke (2008, p. 84) qualifica como *l’imaginaire social*, em que uma dada comunidade utiliza-se de contos populares, de rituais, como forma de representação da estrutura social e cultural. E isso viabiliza a análise que se realiza neste estudo sob o ponto de vista da origem do discurso. No referido excerto, a origem do discurso é uma conversa: um bisneto com seu bisavô, um diálogo em que há fatos enunciados, relatados que circunscrevem o discurso em uma determinada cena.

Ademais, essa cenografia mobiliza um ethos protagonista de histórias e lendas. Um rio antigo, assombrado, misterioso; um rio que muitas vidas tirou, *levou muita gente, deixando filhos sem pai*. Bourdieu (1989) pontua que toda essa compilação da arte, da língua, de preceitos religiosos, de dizeres firmados por gerações são fundamentados por sistemas simbólicos, símbolos que operam na construção de significados latentes da realidade, do mundo que representam, da imagem que se constrói do Rio Uruguai. A personagem dessa história, o rio, ora se mostra sob uma imagem de “mocinho”, pois ele deu muitas fortunas aos homens, fornecia peixes em abundância, suas águas eram límpidas, fazia companhia aos meninos que nele se banhavam, também foi vítima do próprio homem; ora “vilão”, pois ele foi responsável por afogamentos, contrabandos, evocava o medo nas tempestades, sua cor avermelhada faz alusão ao sangue das batalhas, além de todo seu mistério e misticismo. O ethos do Rio Uruguai se elabora por meio de informações do material linguístico e ambiente fornecidos pela cena de fala (MAINGUENEAU, 2008b), e tal reconhecimento desse ethos está ligado à adesão de sujeitos a determinado posicionamento discursivo.

Dessa forma, a imagem de si construída no discurso depreende uma identidade do rio ancorada em aspectos socioculturais, históricos, econômicos e geográficos identificados por um sistema de representações instituído pela própria cena de enunciação. Para tanto, no poema C a representatividade do Rio Uruguai faz emergir a figura de um fiador do discurso, o corpo de

enunciador, uma instância subjetiva, que revela uma identidade em conformidade com o mundo que ele supostamente faz surgir (MAINGUENEAU, 2008b). Apresentamos, na sequência, a canção 5.

Canção 5: *Rio De Infância*, de Apparicio Silva Rillo, interpretado por Os Angüeras, 1977.

Minha mãe foi lavadeira
E o meu pai foi pescador
Nosso pão de cada dia
Era o rio caminhador.

Eu cresci ao lado deles
Nas barrancas do Uruguai
Vendo as águas caminhando,
Ano vem e ano vai.

Um dia fugi com elas
Cansado de ser guri
Numa balsa rio afora
Fui embora e me perdi.

Velho rio de minha infância
Temos destinos iguais
Tuas águas e meus sonhos
Passando não voltam mais.

Como é fácil ir embora
Como é difícil voltar
Quero ser guri de novo
Não consigo me encontrar.

Reiteramos que a cenografia é a origem do discurso e também é aquilo que o discurso produz; ela é capaz de reforçar os sistemas simbólicos, bem como emanar uma imagem, uma representatividade do objeto dito, do mundo que representa. Na canção 5 são ativados símbolos que, de acordo com Bourdieu (1989), são produzidos em uma determinada cultura a fim de significarem e contribuírem para a constituição dessa cenografia. São indicativos que irão assegurar a concordância do coenunciador em relação ao discurso. Sendo assim, a cena de fala, a cenografia, construída na canção 5 sugere uma cena que representa uma relação familiar, de trabalho e incertezas. Evocar a infância, *Velho rio de minha infância*, as práticas de trabalho dos pais, *Minha mãe foi lavadeira / E o meu pai foi pescador*, a fim de que seja legitimado o discurso, garantem um tempo enunciativo pretérito, logo, o enunciador evoca uma mocidade, que recorda aquele tempo que passou, atualizando a enunciação.

Isso posto, é criada uma cenografia que nos remete ao sustento da família, *Nosso pão de cada dia / Era o rio caminhador*, a busca por uma vida melhor, *Um dia fugi com elas / Cansado de ser guri*, são aspectos que envolvem um sistema cultural, pois lavadeiras e pescadores eram ofícios comuns na zona ribeirinha. Hoje, ainda, a prática da pesca é uma constante nos arrabaldes do rio. Porém, no desfecho da canção, a criança de outrora sente o quão difícil é a vida adulta e a assimila com as águas do Rio Uruguai, visto que uma vez que descem o rio, não voltam mais, assim como a infância, os sonhos.

Cada tomada de palavra deve levar em conta representações que um parceiro faz do outro e é estratégia de fala do enunciador que “orienta o discurso de forma a sugerir através dele certa identidade” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 60). Nesse comparativo do Rio Uruguai com o menino que cresce e vai embora, em meio a uma insatisfação com a vida de outrora, essas estratégias enunciativas aproximam o coenunciador do discurso proferido, de modo que ambos, enunciador e coenunciador, compartilham dessas memórias discursivas. Dado a isso, a identidade, conforme Hall (2006, p. 51), retoma e atualiza “memórias que conectam seu presente com seu passado”, motiva o enunciador a utilizar dessas estratégias enunciativo-discursivas a fim de validar seu dizer.

Validado o dizer desse enunciador, o Rio Uruguai possui um ethos que é legitimado pela enunciação. Sendo assim, a personificação do Rio Uruguai é aqui atingida de modo que é ele o mediador de um subterfúgio. É depreendido da cenografia um ethos discursivo do rio que possui qualidades, assim como o *guri* que possui sonhos e objetivos que não voltarão mais, as águas do Rio Uruguai *passando não voltam mais* ligado à construção da identidade do povo ribeirinho.

É importante pontuarmos que não podemos ignorar que o ethos, ligado ao ato de enunciação, pode ser reconhecido previamente pelo coenunciador. O título *Rio de infância* já antecipa um ethos pré-discursivo do Rio Uruguai, que sugere um rio ligado à infância de alguém, de modo que, conforme Maingueneau (2016, p. 269), “induz expectativas no tocante ao ethos”. Nos primeiros versos da canção já percebemos que a imagem de si do Rio Uruguai se constrói como mediatário do sustento da família, da relação familiar, *Minha mãe foi lavadeira / E o meu pai foi pescador / Nosso pão de cada dia / Era o rio caminhador*, intervindo na constituição de uma identidade que se manifesta culturalmente por meio do discurso. Também deve ser levado em conta o gênero discursivo e o posicionamento do enunciador, uma vez que não há indícios de ocorrência de canções ou de poemas que difamem a imagem do Rio Uruguai, são palavras que, de acordo com Bourdieu (1989, p. 15), possuem um poder de “manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que a

pronuncia”. Esse poder leva ao reconhecimento do Rio Uruguai como uma representação fortemente ligada a valores constituintes do povo são-borjense. Por conseguinte, passaremos, agora, para a canção 6.

Canção 6: *Cachoeira*, de Juarez Bitencourt e Naide Ribas, interpretado por Juarez Bitencourt, 1976.

Quem pensa que o rio não sente,
com certeza nunca viu,
as cachoeiras que se formam
com as lágrimas do rio!

Ao mirar a queda d’água
que a vida chamou cachoeira,
lembro das quedas da vida
que se enfrenta a vida inteira.

Cachoeira, cachoeira,
tu e o tempo, tão iguais!
Para nós não tem retorno,
tuas águas não voltam mais!

Maingueneau (2016, p 270) afirma que há casos em que o enunciador “evoca sua própria enunciação (o ethos dito), direta ou indiretamente”. Dessa forma, quando o enunciador usa de artifícios linguísticos como metáforas, figurativizações, para organizar seu dizer, um ethos dito pode transparecer no discurso. A esses artifícios enunciativos, podemos compreender tais recursos estilísticos, conforme Geertz (2008, p.120), “como sistema cultural, [...], “consistem numa estrutura intrincada de significados interrelacionados em termos dos mecanismos semânticos que os formulam”. Sendo assim, a figurativização, seja por metáforas ou por outros recursos de linguagem, garante que o ethos seja dito e se mostre diante de descrições sobre ele.

Em *Cachoeira*, a partir da alusão de lágrimas com cachoeira, observamos uma clara personificação do Rio Uruguai, pois ao enunciar a questão sobre os sentimentos, lágrimas figurativizadas pelas cachoeiras, do rio ao coenunciador, *quem pensa que o rio não sente*, o enunciador explicita a ideia de que o rio verdadeiramente possui sentimentos e que ainda as cachoeiras formadas por ele seriam, metaforicamente, suas lágrimas. Talvez lágrimas de sangrentas lutas e batalhas, talvez lágrimas pela tristeza de *Dona Moça* ao ver partir seu amado, talvez pelo ressentimento em ver um jovem menino ir embora com suas águas, talvez por emocionar-se em ser exemplo para homens, matar a sede, matar a fome. São cachoeiras em lágrimas de um rio que muito viu, que muito sentiu.

Diante desse cenário discursivo, na canção 6 é mobilizada uma cenografia de ocasos na jornada da vida em que, muitas vezes, são enfrentados a vida inteira, num processo de ressentimentos por ter perdido algumas oportunidades, no sentido de que não se pode mudar o que ficou para trás, *Para nós não tem retorno, / tuas águas não voltam mais*. Nesse entorno de personificação do Rio Uruguai explicitado pelo enunciador, demonstra-se com denodo um ethos legitimado pelo processo identitário-discursivo. Isso porque ao transmitir ao coenunciador que esse rio emana uma imagem de saudoso e triste, há uma relação discursiva do *eu* com o *outro* sob o artifício de um objeto simbólico, fator imprescindível para que sejam firmados e arquitetados os construtos identitários na cena enunciativa.

O processo enunciativo-discursivo é articulado por elementos constitutivos na composição do texto. Tais elementos, como o próprio gênero do discurso, tom e categorias discursivas garantem o sentido global do texto, uma vez que esse processo ocorre por meio de estratégias enunciativas em sua discursividade. Desse modo, quando nos ocupamos de um discurso literário, em que as possibilidades interpretativas são diversas, devemos levar em consideração que a análise do discurso, conforme Maingueneau (2016), não se encontra restrita a textos “comuns”. O trabalho analítico-discursivo nesse tipo de discurso depende dos instrumentos de percepção sob os quais nos debruçamos. Pensamos oportuna essa reflexão, pois, antes de prosseguirmos com a análise propriamente dita, observamos que o processo enunciativo-discursivo, já mencionado, reconfigura discursos já enunciados de forma a torná-los possíveis em retomadas num outro e novo processo enunciativo. A esse respeito, Maingueneau (2016, p. 54) assegura que “a obra, por meio do discurso que configura seu texto, reflete, legitimando-as, as condições de sua própria atividade enunciativa”, e o teórico ainda pondera que “vem daí o papel crucial que deve desempenhar a cena de enunciação”.

A cena enunciativa está relacionada a uma instituição discursiva²⁸ que mobiliza um espaço enunciativo em que criador e obra possibilitam permanência e legitimação da ação enunciativa. Da cena, portanto, quando a obra é enunciada, pressupõe-se, conforme Maingueneau (2016), uma cena de fala determinada que precisa ser validada por meio de seu próprio enunciado. É aí que a cenografia salta aos olhos do coenunciador, seja o leitor, o público, que atentam para de onde vem o discurso proferido. Na sequência, para contribuir com nosso trabalho analítico, tomamos a canção 7.

²⁸ A relação “instituição e discursiva” implica uma pressuposição mútua: o discurso só vem a ser se se manifestar através das instituições de fala que são gêneros do discurso, que são pensados através das metáforas do ritual, do contrato, da encenação. (MAINGUENEAU, 2016, p. 53).

Canção 7: Pescador de ilusões, de Carlos Castilhos e interpretado por Carlos Castilhos, 1976.

[...]

Quando desces o rio
que viu, sentiu,
teus braços a remar
e tu a pensar,
que o rio também é gente,
que sente e pressente,
que vai te alimentar.

[...]

E o rio se fez canção
e a mão a remar
arpeja camalotes.

[...]

Recolhe o espinhel
que é mel, que é pão,
pra o chão do rancho longe
no fim do rincão

[...]

No que concerne a canção 7, podemos observar um caráter cultural impregnado numa determinada comunidade discursiva. Esse aspecto cultural na canção se fundamenta, também, por compor acepções de cunho sentimental, enternecedor, social, histórico, cultural, artístico e econômico, de modo que tais acepções moldam a identidade dos sujeitos envolvidos e que compartilham desse discurso. A representação simbólica (BOURDIEU, 1989) do Rio Uruguai institui uma cena de fala que pressupõe uma maneira peculiar de ocupar o espaço discursivo, demandando uma cenografia de sustento, práticas econômicas e culturais. Uma cena de fala representada pelo rio e também pelo pescador, que se apropria do rio e o reconhece como um ente integrante de seu espaço enunciativo-discursivo.

O Rio Uruguai assume a imagem de “gente”, *que o rio também é gente, / que sente e pressente, / que vai te alimentar*, que se preocupa em alimentar o outro, que vê nos esforços do pescador razões para fomentar seu sustento. O caráter inspirativo do Rio Uruguai, igualmente, fomenta um significado artístico-literário em meio à labuta do pescador, *E o rio se fez canção*, o tom poético de uma prática cultural econômica ganha sentido simbolizado pelo movimento do remo nos aguapés sob o rio. O espinhel, *que é mel, que é pão*, possui o poder simbólico de representar o ganho da família ribeirinha. De acordo com De Certeau (2012), essa capacidade que a fantasia tem de se valer daquilo que o coletivo se apropria para que seu imaginário

prevaleça está ligada à cultura que carrega tal povo. Nessa perspectiva, temos um ethos comprometido com o sustento, que presencia o árduo trabalho do pescador em sua jornada, de sua longínqua morada até as águas do rio: *pra o chão do rancho longe / no fim do rincão*.

O Rio Uruguai evoca uma corporalidade ativada pelo mundo ético, aspectos estereotípicos, em que o coenunciador incorpora como fiador do discurso. O Rio Uruguai, ou o que é dito sobre ele, permite essa incorporação (MAINGUENEAU, 2008c), de modo que a imagem de si do rio é aderida pela comunidade discursiva, *quando desces o rio / que viu, sentiu, / teus braços a remar*, que compartilham de conhecimentos e saberes, ainda que imaginários e/ou figurativizados.

O Rio Uruguai revela uma identidade inscrita numa comunidade discursiva, comunidade essa em que a cultura, os aspectos culturais e suas manifestações influenciam na formação desse dado grupo. Tais aspectos são manifestados a partir de uma cenografia, da qual emana um ethos discursivo do Rio Uruguai, que é revelado *nas e pelas* marcas da enunciação deixadas nos enunciados, nas canções e nos poemas.

Por conseguinte, na próxima seção, dedicaremos espaço para discussões da análise. Nessa perspectiva, trataremos de discutir os dados obtidos nos planos constitutivos do discurso a partir dos quais a cenografia e o ethos discursivo configuram a representatividade do Rio Uruguai nas canções e nos poemas analisados.

5.4 MARCAS DISCURSIVAS E IMAGEM DE SI REFLETIDAS NAS ÁGUAS DO RIO URUGUAI: DISCUSSÃO DA ANÁLISE

A fim de que tenhamos um espaço para discutir os resultados obtidos na análise dos *corpora*, dedicamos esta seção para que assim o façamos. O intuito dessa discussão é refletir sobre alguns dados perceptíveis em nossa análise anterior sobre as marcas discursivas, por meio dos planos constitutivos do discurso, e a cenografia mobilizada nas canções e poemas em que foi possível depreender um ethos discursivo do Rio Uruguai. Para uma melhor compreensão, elaboramos quadros-síntese (Quadros 4, 5 e 6).

O Quadro 4 demonstra as categorias analisadas nas canções e nos poemas pela ótica da semântica global, ou seja: os planos constitutivos do discurso na atividade enunciativo-discursiva presentes nos *corpora*. Como já justificamos, não trataremos de todos os planos, uma vez nos debruçamos naqueles pertinentes para nossa análise e que corroboraram para o estudo analítico das marcas enunciativas que remetem à imagem de si no discurso.

Quadro 4: Planos constitutivos do discurso na atividade comunicativa pela representatividade do Rio Uruguai nos *corpora*

Planos Constitutivos do Discurso	Atividade comunicativa por meio da representatividade do Rio Uruguai nos poemas e nas canções
Intertextualidade	Retoma textos voltados à colonização e formação do povo são-borjense. Faz referência à geografia, a recursos econômicos, práticas artísticas, culturais e religiosas no entorno do Rio Uruguai.
Vocabulário	Vocabulário de cunho cultural, regional e tradicional gaúcho. Exploração semântica que implica a ideia de tradição, que agrega ao Rio Uruguai uma simbologia no trato vocabular.
Tema	Por meio do vocabulário, o tema é constituído de valores sócio-históricos, culturais, fundantes da tradição e simbologia que é permeada pelo místico Rio Uruguai. Preconiza, também, a temática da sensibilidade, amor e afetividade em consonância com a tradição e respeito pela cultura local.
Estatuto do enunciador e do destinatário	Modos de subjetividade enunciativa. O enunciador é mobilizado por aspectos voltados à historicidade culturalmente constituída por seu dizer. Nesse processo enunciativo-discursivo, o enunciador manifesta uma instância subjetiva a fim de estabelecer relação com o destinatário, dispondo de saberes que ambos compartilham.
Dêixis Enunciativa	A atividade enunciativo-discursiva pressupõe um tempo e espaço para se efetivar. Assim, a dêixis possibilita validar os estatutos do enunciador e destinatário, de modo que essa relação se desenvolve a partir de um espaço e tempo de enunciação – o <i>aqui</i> e o <i>agora</i> do discurso.
Modos de enunciação	O modo de dizer, nas canções e poemas, dá vida, ainda que simbólica e imaginária, ao Rio Uruguai.

Fonte: elaborado pela acadêmica

Quando trabalhamos com discursos provenientes de uma dada comunidade discursiva, é de suma importância que tomemos os aspectos culturais fundantes para a constituição da identidade dos sujeitos e objetos simbólicos envolvidos nesses discursos. Bourdieu (2015) assevera que a compreensão dos materiais simbólicos cabe a uma tradução do sistema social em signos e as práticas em ato comunicativo para significar a comunidade. Nessa conjuntura, percebemos que as canções e poemas, sob o olhar global do discurso, remetem a ações simbólicas, seja pela economia, pelo trabalho ou posições sociais, seja pela manifestação

cultural, artístico-literária ou profano-religiosa, por meio de estratégias, marcas enunciativas, que levam a reconhecer esses aspectos nos textos analisados.

Sendo assim, quando uma dada comunidade discursiva se apropria de um determinado léxico, próprio de sua região, para se comunicar, são ativados mecanismos enunciativo-discursivos associados a valores, a um mundo ético a que participa essa comunidade. O vocabulário é um plano do discurso que garante essa exploração semântica em que textos, como as canções e poemas analisados, são sujeitados. É ainda por esse uso vocabular de cunho cultural, que implica a ideia de tradição, que os *corpora* carregam discursos provenientes de outros discursos, nos quais a intertextualidade se faz presente. A retomada de textos voltados à colonização e formação do povo são-borjense marcam a identidade e cultura daquele povo, também significam pela representatividade do Rio Uruguai ao referenciar eventos geográficos, fomento econômico, atividades artísticas, eventos culturais e religiosos.

Ademais, a intertextualidade e o vocabulário contribuem para o reconhecimento da temática das canções e dos poemas. Os temas caminham por uma tênue linha poética em que a representação do Rio Uruguai aparece com denodo e ao mesmo tempo com desvelo. São temas que andarilham, poeticamente, por entre o sócio-histórico, a emotividade, o amor e a afetividade em harmonia com a tradição e apreço pela cultura local.

Por conseguinte, uma instância subjetiva é instaurada no processo enunciativo-discursivo, também comunicativo. A relação entre enunciador e coenunciador, o destinatário, ocorre nas canções e nos poemas de modo que ambos compartilham de saberes voltados à comunidade discursiva a que pertencem. O enunciador evoca enunciados orientados pela historicidade culturalmente construídos por seu dizer, dizer esse que põe o Rio Uruguai como personagem que mobiliza uma representação de autoridade cultural, ente simbólico, reconhecida pelo coenunciador.

O Rio Uruguai está como lócus da cultura que atravessa o discurso formador da identidade são-borjense. Os *corpora* transitam por um passado retomado e atualizado pela enunciação. Uma vez que em alguns desses escritos são retomados eventos históricos, ou até mesmo práticas econômicas de outrora, a dêxis enunciativa possibilita que o encadeamento entre enunciador e coenunciador desenvolva-se a partir do espaço, *aqui*, e do tempo, *agora*, é esse o processo espaciotemporal possibilitado pela dêxis, que é ativado pela enunciação. Diante disso, a integração entre enunciador e coenunciador se dá pela maneira específica como são enunciados canções e poemas. O modo de dizer, nos *corpora*, apresenta-se, no processo comunicativo, com tom poético, uma voz que animiza, vivifica, mesmo interpelado pelo simbolismo e pelo imaginário, o Rio Uruguai.

Apresentaremos, na sequência, a síntese da cenografia enunciativa e do ethos discursivo do Rio Uruguai nas Canções, representada pelo Quadro 5. Logo, exporemos o Quadro 6 - síntese sob a mesma perspectiva conceitual, porém exemplificados pelos poemas. Ainda que na análise, na seção anterior, não tenha ocorrido uma separação entre canções e poemas, mas sob critério estrutural nesta análise, nos propomos a separá-los em dois quadros distintos a fim de que a discussão seja melhor aclarada.

Quadro 5 – Síntese da cenografia enunciativa e ethos discursivo do Rio Uruguai nas Canções

Canções	Cenografia Enunciativa	Ethos Discursivo do Rio Uruguai
1: Rio Uruguai	Cenografia de um sistema cultural que retoma a história, entre lutas, batalhas. Também uma cenografia de práticas econômicas, familiar e religiosa. Valores e crenças.	Ethos responsável pelo sustento do povo. Um ethos com valor de afetividade paternal.
2: Eu, o rio e a lua	Cenografia romantizada pelo enredo de amor.	Ethos sensível, amoroso e afetivo.
3: Eu e o rio	Cenografia de busca pelo amor, pelo objeto de desejo.	Ethos envolvido em um conflito íntimo.
4: O Homem e o rio	Cenografia cultural, social e ética.	Ethos exemplar ao comportamento dos homens.
5: Rio de infância	Cenografia de uma relação familiar.	Ethos mediador de um subterfúgio.
6: Cachoeira	Cenografia de dificuldades na jornada da vida.	Ethos saudoso e triste.
7: Pescador de ilusões	Cenografia de sustento, práticas econômicas e culturais.	Ethos comprometido com o sustento, que é testemunha do árduo trabalho do pescador.

Fonte: elaborado pela acadêmica

Os planos constitutivos fornecem pistas, marcas nos textos que nos levam ao reconhecimento de onde advém o discurso, bem como a imagem de si que é emanada dessa cena de fala. As canções manifestam um discurso proveniente de valores socioculturais localizados em um contexto específico. Desde os títulos das canções, que carregam um atributo de relação do homem, do trabalhador, do cancionista, da família com o Rio Uruguai, até as analogias encontradas nessas relações, pois garantem o apreço, o respeito da comunidade discursiva que compartilha desse processo, desse conhecimento.

As cenografias mobilizadas pelas canções entrelaçam-se uma com a outra. É como se elas conservassem um poético diálogo entre si. Cenografias de amor, de sustento, de valorização

pelo bem natural legitimado pela cena de fala de modo a reservar, a manter o poder simbólico do Rio Uruguai. Reverenciar musicalmente um bem natural, rememorar o passado e respeitar o presente são artifícios enunciativo-discursivos em que a cenografia se ocupa a fim de elucubrar a origem do discurso. Não obstante, a cenografia consolida e fortalece os caracteres identitários, pois ela promove o reconhecimento da comunidade discursiva perante a cena enunciativa e representatividade do Rio Uruguai.

A imagem de si do Rio Uruguai que se sobressai nessas cenografias é perpassada pelo imaginário. O ethos discursivo apreendido do discurso aparente e imanente nas canções revela a imagem de si do rio de mantenedor do homem, comprometido a lhe fornecer o alimento e testemunha da trajetória daqueles que, em comunhão, compartilham da mesma memória social. O ethos do Rio Uruguai se reveste de características que se aproximam do comportamento humano. São figurativizados elementos que projetam no rio uma personificação a fim de que a enunciação seja legitimada. Dessa forma, ao assumir uma posição, uma imagem, o Rio Uruguai, por meio da construção imaginária de sua representatividade, opera um poder simbólico articulador e como construto de uma identidade cultural.

Nessa perspectiva, constatamos o ethos discursivo de um rio que partilha valores, crenças. Um rio comprometido com o sustento. Um rio que muito chorou, que muito sentiu, que muito viu. Um rio que diariamente reflete em suas águas a dor, o amor, a saudade, a canção. Um rio que se comprometeu, eternamente, em ser o guardião de segredos, dos amores e desamores. Um rio que inspira, que assusta até os mais valentes. O Rio Uruguai é o começo de fim que não reconhece endereço.

Quadro 6- Síntese da cenografia enunciativa e ethos discursivo do Rio Uruguai nos Poemas

Poemas	Cenografia	Ethos
Poema A: Romance de Dona Moça	Cenografia amorosa em meio a lutas e batalhas.	Ethos testemunha do amor.
Poema B: Endereço Campeiro	Cenografia de indicativo de um endereço, por meio da descrição de belas paisagens.	Ethos acolhedor, que prima pela afabilidade.
Poema C: Rio Uruguai	Cenografia de um relato de histórias de família.	Ethos protagonista de histórias e lendas, ora mocinho, ora vilão.

Fonte: elaborado pela acadêmica

Não diferente das canções, os poemas também manifestam um discurso proveniente de valores socioculturais situados em um contexto específico. Mas, diferentemente das canções, os poemas analisados distinguem-se em suas cenografias, em cenas de fala que se pluralizam na memória da coletividade. Verificamos a presença, nos poemas, de cenografia romanesca em meio a lutas e batalhas em que o amor se sobressai; também, a cenografia paisagística que enaltece e orienta um caminho, uma direção. E constamos, por fim, uma cenografia narrativa de histórias e lendas contadas entre gerações de família.

Nesses escritos poetizados, as imagens do rio refletem uma realidade figurativizada da história que perpassa, por entre o povo, da geografia que preconiza valores que simboliza o espaço habitado, das lendas, dos mitos e ocorrências que guardam uma maneira de coexistir culturalmente. Todas essas essências identitárias e culturais advindas do discurso nos poemas possibilitaram-nos compreender que, por meio do tratamento semântico que demos a esses textos, o texto emana um discurso proveniente de uma dada comunidade; e essa comunidade é representada por bens materiais e imateriais. É o sistema simbólico que garante essa representação, pois o reconhecimento social se dá, conforme Maingueneau (2008c, p. 18), por meio de “representações coletivas estereotípicas”, uma vez que se tivemos acesso a esses discursos é porque eles (os discursos) nos possibilitaram a reconhecer tais construções simbólicas.

Sendo assim, por meio desse poder simbólico que opera a representatividade do Rio Uruguai, observamos que o ethos discursivo do rio é construído por um enunciador a partir de um discurso sobre o próprio rio. O enunciador é de grande importância para nossa análise, pois ele mobiliza esforços para validar seu dizer, um dizer que dá vida ao Rio Uruguai e que garante a permanência do discurso, da enunciação, em constantes (re)atualizações.

O enunciador constrói uma imagem de si e de seu objeto simbólico, o Rio Uruguai, no ato enunciativo-discursivo, num processo que joga com palavras e imagens simbólicas. São artifícios que compõem princípios estereotípicos calcados numa tradição com o objetivo de causar implicações de sentido. Temos assim a construção do ethos discursivo de um rio inspirador, misterioso, romântico, acolhedor. Uma imagem de si articulada para provocar no destinatário efeitos que não decorrem apenas das palavras, mas como resultado de ações que desempenham uma relação interdiscursiva da imagem de si e da constituição desta representação do Rio Uruguai por meio do enunciador e do coenunciador, em um percurso que legitima o lugar e o espaço contextuais, dando consistência às cenas enunciativas. Por fim, a próxima seção, que encerra este trabalho, tece algumas considerações finais da pesquisa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo foi amparado pela temática acerca da construção enunciativa em cenografias que resultaram um ethos discursivo, um estudo de identidade e imagem do Rio Uruguai. Dessa forma, justificamos a pesquisa numa perspectiva em que a escolha de poemas e canções são-borjenses, como *corpora* para articular a teoria à análise, possui elo expressivo com aspectos culturais, simbólicos e identitários. Além disso, o interesse pessoal que motivou a pesquisa serviu de alavanca para que pudéssemos adentrar no universo cultural regido por discursos mobilizados pelas canções e pelos poemas.

Para delinear nossa pesquisa precisaríamos de um problema para iniciar, para orientar nos primeiros passos do trabalho. Para tanto, buscamos responder à seguinte problematização: os traços identitários e culturais do Rio Uruguai possibilitam pelas cenas enunciativas compor uma cenografia que manifesta um ethos discursivo, como imagem de si, um ente personificado, seja imaginário ou popular, nas produções literárias são-borjenses. Muitas foram as dúvidas acerca desse problema de pesquisa. Não obstante, três hipóteses conduziram nosso trabalho. A primeira hipótese nos colocou diante da possibilidade de o Rio Uruguai possuir um ethos prévio, pois já faz parte da cultura da população são-borjense. Os resultados da pesquisa demonstram que, de fato, há um ethos prévio ou pré-discursivo, ainda que nos debrucemos sobre o ethos discursivo. Mas essa relação de noções de ethos potencializa a importância do estudo, pois o ethos de um discurso é proveniente de condições e causas que são peculiares desse discurso que, por fim, se relacionam. Sendo assim, nos propusemos a um olhar global, no percurso desta pesquisa, o que nos possibilitou a reconhecer e/ou evidenciar os desdobramentos do ethos, uma vez que a representação, imaginária, simbólica do Rio Uruguai nos permitiu a isso.

A segunda hipótese nos desafiou a reconhecer que, por sua cristalização como uma manifestação de identidade e cultura, o Rio Uruguai mobiliza uma cena validada, o que possibilitou realizar um estudo das pistas discursivas que configuram a cenografia e o ethos que dela emana. Perante o exposto, nos propusemos a investigar e constatamos que quando é acionado o imaginário, uma cena em que o próprio indivíduo se encontre ou daquilo que já viu e presenciou, participou ao longo de sua vida, ligado ao poder simbólico, valida o que está sendo dito ao mesmo tempo que são (re)ativados em sua memória discursos que compõem a comunidade social a que pertence.

Por fim, a terceira hipótese sugeriu que o arcabouço teórico-metodológico da semântica global, que sustenta a pesquisa, possibilita estudar as marcas enunciativo-discursivas de

identidade cultural inscritas nas produções literárias que servem como *corpora* neste trabalho. Assim, foi pelo viés dos planos constitutivos do discurso que nos permitiu conceber as canções e os poemas numa atividade enunciativo-discursiva da semântica global, em que das marcas discursivas apreendemos a cenografia enunciativa evocada nos discursos em que o ethos discursivo do Rio Uruguai é apreendido da cena de fala e que enuncia dizeres sobre o rio. Desse modo, da análise resultaram hipóteses, possibilidades de sentidos e significações mediante planos constitutivos do discurso que permitiram realizar um estudo dos elementos discursivos que são inferidos no universo discursivo por meio do poder simbólico do Rio Uruguai e suas tradições historicamente conservadas pela identidade e cultura.

Nessa perspectiva, objetivamos, de modo geral, demonstrar e analisar a cenografia que constrói o ethos discursivo, como imagem de si representativa do Rio Uruguai em canções e poemas de produções literárias são-borjenses, que são marcados por questões identitárias e culturais. Na dimensão de uma semântica global é que encontramos as possibilidades de se tomar o discurso num domínio global, isto é, situá-lo no tempo, no espaço, nos modos de se enunciar, enfim, as práticas do homem, procurando apreender as singularidades do uso da linguagem, da atividade discursiva. Verificamos, a partir da análise das canções e dos poemas, que o enunciador constrói um ethos do Rio Uruguai a partir de discursos sobre o rio. E nesses discursos, esse enunciador é responsável pela encenação, em um processo assimétrico porque faz suas encolhas a fim de atingir um público específico, direcionando seu objeto adorado (o rio), com propósito, na composição das obras, de dar vida, corpo personificado a esse personagem Rio. Diante disso, é mobilizada uma cena de fala que demonstra que a atividade discursiva visa pensar outros modos de apreensão do discurso, uma cenografia cultural com valorização do regionalismo, calcada na tradição por meio do movimento enunciativo-discursivo presente nesse corpus literário.

Posto o objetivo geral de nosso trabalho, foram desdobrados os seguintes objetivos específicos: o primeiro foi delinear traçado histórico da cidade de São Borja e ressaltar a importância do Rio Uruguai para a cidade como ente simbólico da cultura e da identidade local. Nessa especificidade mostramos aspectos desde a formação do povo são-borjense, construtos históricos, culturais, artístico-literários e a significância do Rio Uruguai para a comunidade, eventos esses que contribuíram para a compreensão sobre de onde vêm os processos culturais que simbolizam os discursos nos *corpora* analisados.

O seguinte objetivo específico propôs que identificássemos a representatividade do Rio Uruguai enquanto objeto simbólico em poemas e canções; assim obtivemos dados que confirmam o poder simbólico do rio como fonte de renda, de inspiração, uma representatividade

enraizada na cultura que carrega, por meio das canções e dos poemas, discursos compartilhados seja pelo povo ribeirinho, cancioneiros, poetas, seja por sujeitos que compartilhem dessa memória coletiva construída simbolicamente.

Desse objetivo específico anterior podemos entrelaçar o próximo que foi evidenciar relações sociais e patrimônios simbólicos, historicamente compartilhados na comunidade discursiva, que compõem e caracterizam a cultura e identidade são-borjense. Nesse objetivo verificamos que os bens simbólicos, materiais e imateriais organizam e contribuem para a riqueza que perdura no âmbito histórico, político, cultural, artístico, econômico e literário. Evidenciamos essa manifestação cultural mediante a representatividade do Rio Uruguai para a comunidade são-borjense, que preserva o desenvolvimento econômico, a geração de empregos, refletindo na conservação do patrimônio cultural. A cultura da pesca, por exemplo, é agente de uma prática que abrange uma parte expressiva de famílias ribeirinhas, perpassando gerações que do Rio Uruguai fizeram sua subsistência. Desse modo, como resultado dessa interação social, cuja representação simbólica advém do bem material artístico-literário, forma-se a identidade são-borjense que conserva uma tradição e o patrimônio cultural, um sistema de representação no qual os símbolos comportam essa representatividade.

Dando sequência, o último objetivo específico foi o de descrever as possibilidades de constituição de um ethos discursivo do Rio Uruguai, por meio do discurso aparente nas produções, bem como mostrar a cenografia da qual emana um ethos como imagem de si. O ethos discursivo do Rio Uruguai, por meio da imagem de si e representatividade, é construído simbolicamente na memória discursiva da sociedade são-borjense. Através das canções e dos poemas, o Rio Uruguai avoca algumas distintas facetas. Teremos, então, o rio da comunidade, o rio da economia, da cultura, da poesia, da melodia, do amor, da fé, da dubiedade, da angústia, da despedida.

Trabalhar com aspectos culturais, identitários e sócio-históricos, amparados teoricamente por Bourdieu (1989), De Certeau (2012, 2014) e Hall (2006, 2014), possibilitou um enlace com os estudos enunciativo-discursivos ancorados em Maingueneau (2008a, 2008b, 2015). No que diz respeito à Semântica Global, os planos constitutivos do discurso nos permitiram evidenciar aspectos relativos ao vocabulário, à intertextualidade, aos modos de enunciação e aos demais planos trabalhados que contribuíram para a análise sob a luz das cenas enunciativas que refletem o ethos discursivo como imagem de si. Ainda contribuíram para constatar que o resultado de uma cena e cenografia discursivas possibilita entrelaçar uma relação interdiscursiva da imagem de si do Rio Uruguai, em que a constituição desta representação ocorre por meio de estereótipos ligados a um mundo ético dos sujeitos do

discurso, num percurso que legitima o lugar/topografia da cena enunciativo-discursiva de modo a integrar aos segmentos culturais que ecoam nessa sociedade em que o Rio Uruguai se insere.

Elucidamos que a metodologia que nos orientou para a organização do trabalho foi do tipo exploratória, mediante estudos bibliográficos e documentais, bem como sustentado pela análise qualitativa. A partir dos processos metodológicos, elaboramos um esquema representativo do percurso metodológico que priorizou os conceitos teóricos e sua aplicabilidade, como um dispositivo que dirigiu o trajeto percorrido no movimento analítico concretizado na materialidade discursiva presente nas canções e nos poemas analisados.

Nessa perspectiva analítico-metodológica, no intuito de organizar a discussão sobre a análise dos *corpora*, os resultados obtidos foram ordenados em quadros-síntese. O Quadro 4 auxiliou a esclarecer estudo analítico das canções e poemas perante os planos constitutivos do discurso que respaldaram este trabalho investigativo das marcas enunciativas e imagem de si no discurso. O Quadro 5 resumiu a cenografia enunciativa mobilizada pelas canções e o ethos discursivo apreendido do discurso manifesto nas canções. O Quadro 6 sintetizou os mesmos conceitos do Quadro 5, porém nos poemas. Nesses Quadros, verificamos que as cenas de fala repercutem na memória da coletividade a construção imaginária da representatividade, da imagem de si, do ethos discursivo do Rio Uruguai.

Nesse sentido, as marcas enunciativas que evidenciamos nas canções e nos poemas competem às escolhas discursivas que o enunciador estabelece para se enunciar. Não trabalhamos especificadamente com o ethos do enunciador, apenas o conceituamos e nos referimos sucintamente. Porém, vale esclarecer que a constituição do ethos do enunciador também é de suma relevância, pois, tendo como objeto o Rio Uruguai nas produções das canções e poemas, esse ethos do enunciador confere a um ser que contempla sua cultura, seu lugar, suas origens, um ethos que se modifica e busca a imagem de si conforme as necessidades da causa. Há uma valorização de um bem imaterial de sua comunidade, pois tudo isso é evidenciado na própria linguagem, na enunciação, no vocabulário, no tom com expressiva carga semântica, uma linguagem extremamente própria e típica regional gauchesca arraigada à cultura e à identidade que repercutem o pertencimento sócio-histórico de uma sociedade.

Desse modo, pensamos que este trabalho de dissertação possa vir a contribuir socialmente e academicamente pelas vias de estudos discursivos e culturais. As pessoas são facilmente atingidas e contagiadas por culturas exteriores, os jovens mais ainda, que mobilizam uma série de peculiaridades muitas vezes desconhecidas por aqueles que passam a idolatrar e reverenciar tais culturas. O presente trabalho não apenas cumpre com a exigência final do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Passo Fundo, mas resgata,

socialmente, de certa forma, uma cultura, uma identidade, particularidades que transitam por entre o povo são-borjense, pelo povo gaúcho. Nos empenhamos, desde o primeiro capítulo, a mostrar sobre o que é e de onde vem nosso objeto de estudo. Não seria somente dissertar sobre o Rio Uruguai enquanto objeto simbólico em canções e poemas, mas dissertar sobre ele enquanto um ente personificado e simbolicamente incorporado em um contexto sócio-histórico em que cultura, arte, literatura carregam significados que só são possíveis quando um olhar analítico discursivo recai sobre eles.

Nessa perspectiva, ainda que lancemos mão de um aparato teórico e metodológico eficaz e dinâmico ao que nos propusemos neste estudo, podemos considerar que uma das suas limitações foi a de não termos outros trabalhos desta natureza para nos servir de referência. Evidente que isso peculiariza a pesquisa realizada, o que nos colocou frente a um desafio. Dessa maneira, esse olhar que tivemos sobre o Rio Uruguai, cantado e poetizado, nos fez perceber o quão rico é trabalhar com escritos que tecem uma cultura que se pronuncia por meio da arte, da música, da história, da literatura atrelados aos estudos enunciativo-discursivos.

Ao darmos como concluído este trabalho, neste momento, voltamos, repensamos, o quanto ainda poderíamos explorar nas canções e nos poemas ou a representatividade do Rio Uruguai e todos os aspectos culturais que refletiram nessa construção teórico-metodológica e analítica. Ao longo da tessitura do texto, manifestações culturais e discursivas mantiveram-nos vigilantes ao processo e direção que tencionávamos, mas a necessidade de apresentar um final para esta etapa requer um encerramento. Em futuras oportunidades, desejamos prosseguir com a pesquisa; no entanto, disponibilizaremos esta dissertação para aqueles que almejam realizar estudos similares que possam disseminar esta proposta.

O processo enunciativo-discursivo, em que a linguagem se transforma em um ato de encenação e representação, corresponde a uma proposta expressiva de um conjunto de atos significadores que falam o mundo e pelo mundo significam. Pensar em um discurso que tem por objeto um ser inanimado, um bem natural, é pensar que tal acontecimento significativo da linguagem abre possibilidades de comunicação que pensam a identidade e papéis sociais a que esse objeto conduz. O texto é visto não como um reflexo de uma realidade concreta, mas como base simbólica sobre a qual se constroem acepções a partir de marcas textuais que podem ser relacionadas a determinados discursos, levando em consideração as condições de produção que abrangem desde a cena enunciativa até as determinações discursivas mais amplas, num sentido global.

A linguagem é a imagem de todos os povos, grupos sociais, regiões, enfim, sendo que cada comunidade discursiva possui um ente como representatividade e um poder simbólico que

lhe é próprio. Nas canções e nos poemas analisados, que falam a memória de um povo, do povo gaúcho, do povo são-borjense, essa linguagem consolidou-se com aspectos que a caracterizaram como propagadora de manifestações culturais e como elemento fundante da identidade. A linguagem é um corpo discursivo e dela é possível reconhecer símbolos culturais. O Rio Uruguai é esse símbolo da cultura representado pela personificação do rio, que se significa entre a comunidade discursiva que valida o dizer sobre ele, que é interpelado pela sua cultura e identidade, em um ato comunicativo que se fez presente musical e poeticamente.

O Rio Uruguai foi mais uma vez protagonista, ele esteve conosco em cada linha desse trabalho. E significou para nós que, enquanto analistas de discurso, mais do que suas torrentes águas, águas que, como espelhos, refletiram uma imagem simbolicamente construída no decorrer dos textos analisados. Dado a isso, permitiu-nos explorar elementos constituintes do discurso expressos na ação enunciativa e comunicativa mediante a materialidade do texto.

E, por fim, o rio se fez canção, o rio se fez poesia, se fez discurso. Suas águas se fizeram textos, enunciados, uma cachoeira de sentidos que, embora simbolizada, emanou em nossos olhares uma imagem de si por meio do ecoar das melodias do cancionero, pelos escritos singelos e delicados do poeta. Esse é o *meu* Rio Uruguai, que canta e poetiza, agora é *meu e de todo mundo*.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Ramão. *Festival Ronda de São Pedro*. 2013. Disponível em: <<http://ramao-aguilard.blogspot.com.br/2013/01/festival-ronda-de-sao-pedro.html>>. Acesso em: 30 abr. 2017.
- AMOSSY, Ruth. (Org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- ANGÜERAS, Museu. *Comício de espíritos*. Acervo. São Borja, 1972.
- BARTHES, Roland. L'ancienne rhétorique. Aidemémoire. *Communications*, n. 16, p.172-223, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; 1997.
- _____. (VOLOCHÍNOV, Valentin. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. São Paulo: Pontes, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomas. Lisboa: Difusão Editorial; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- CRAVO, Jorge; Grupo de Trabalho Águas (GT Águas). *Rio Uruguai e sua Região Hidrográfica: Meio Ambiente e Patrimônio Cultural*. Ministério Público Federal Procuradoria Geral da República, 4ª câmara de coordenação e revisão, s/d. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr4/dados-da-atuacao/informes/pdfs/rio_uruguai_regiao_hidrografica.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2016.
- DE CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- _____. *A Invenção do Cotidiano*. Tradução Ephraim Ferreira Alvez. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- DINIZ, Mônica. *Sesmarias e posse de terras: política fundiária para assegurar a colonização brasileira*. São Paulo: Arquivos do Estado de São Paulo. Artigo publicado na edição nº 2 de junho de 2005. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao02/materia03/Sesmarias.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2017.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

EGGS, Ekkehard. In: _____ AMOSSY, Ruth. (Org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p.29-44.

FOLHA DE SÃO BORJA. *Enchente já deixa mais de 4 mil flagelados*. Ano 22, número 1752. São Borja, 1992.

_____. *Festas religiosas*. 2015. Disponível em: <<http://www.folhadesaoborja.com.br/index.php/noticias?>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

FIORIN, José.L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

FREITAS, Ernani Cesar de. Cultura, linguagem e trabalho: comunicação e discurso nas organizações. *Desenredo*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v. 7, n. 1, p. 104-126, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://seer.upf.br/index.php/rd/issue/view/247.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2017.

_____; FACIN, Débora. O enlaçamento enunciativo de um ritual carnavalesco: cenografia e ethos discursivo em samba-enredo de escola carnavalesca do meio-oeste catarinense. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, SC, v. 14, n. 2, p. 337-354, maio/ago. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ld/v14n2/1518-7632-ld-14-02-00337.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2016.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1. ed. 13. reimp. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2008.

GOLIN, Tau. *Depoimentos sobre a importância do legado de Apparício Silva Rillo*. Porto Alegre, RS: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, 2015. Disponível em: <<http://www.igt.rs.gov.br/?p=5259>>. Acesso em: 03 set. 2016.

GONÇALVES, Iverton Gessé Ribeiro. *Práticas discursivas, mulheres e memórias: identidade e manifestações culturais em Nova Prata*. 157 f. (Dissertação de Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, RS, 2015. Disponível em: <<http://www.ppgl.upf.br/images/pdf/2015mestrado/Iverton%20Gess%20Ribeiro%20Gonçalves.pdf>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DPEA, 2006.

_____. Quem precisa da identidade? In: _____. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique (1987). *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Tradução Freda Indursky. Campinas: Pontes; Ed. da Unicamp, 1997.

_____. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

_____. *Cenas da Enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

_____. In: _____ MOTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (Orgs.). *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008c. p. 11-29.

_____. *Doze conceitos em análise do discurso*. Tradução Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Maria Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

_____. *Discurso e análise do discurso*. Tradução Sírio Possenti. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

_____. *Discurso Literário*. Tradução Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (Orgs.). *Introdução à Lingüística: domínios e fronteiras*, v. 2, 9. ed. São Paulo. Cortez, 2012, p. 112-161.

NAVARRO, E. A. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo. Global. 2013.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. Uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PINTO, Muriel; SILVA; Jardel V. (Orgs.). *História, memória e as paisagens culturais da cidade histórica de São Borja*. 2. ed. Herval d'Oeste, SC: Polimpresos, 2015.

POSSENTI, Sírio. Apresentação. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 7-9.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

RADIO CULTURA. *Festa do Peixe em São Borja*. 2015. Disponível em: <<http://www.radioculturaam1260.com.br/noticias/noticia/sao-borja/pescadores-de-sao-borja-irao-realizar-assembleia/1259>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução os estudos literários*: Livraria Almedina. Coimbra, 1997.

RIBAS, João V. *Vanguarda x tradição: os embates da música gaúcha nos anos 80*. 2014. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2014/11/vanguarda-x-tradicao-os-embates-da-musica-gaucha-nos-anos-80/>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

RILLO, Aparicio Silva. *São Borja em perguntas e respostas – Monografia histórica e de costumes*. São Borja-RS: Argraf, 2013. (Col. Tricentenário, n. 2).

SCHNEIDER, Maiquel J. In: _____. PINTO, Muriel; SILVA; Jardel V. (Orgs.). *História, memória e as paisagens culturais da cidade histórica de São Borja*. 2. ed. Herval d'Oeste, SC: Polimpresos, 2015. p. 37-44.

SILVA, Dilossane V. *São Borja e sua diversidade histórico cultural*, 2011. Disponível em: <<https://www.unicruz.edu.br/seminario/artigos/humanas/S%C3%83O%20BORJA%20E%20SUA%20DIVERSIDADE%20HIST%C3%93RICO%20CULTURAL.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

TYLOR, Edward. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. London: John Murray, 1971.

VELOSO, M. T. *O canto que encanta: na linha de montagem, o discurso da não-mudança (um enfoque a partir da música nativista sul-rio-grandense)*. (Dissertação de mestrado em Letras – área de Linguística Aplicada) – Universidade Católica de Pelotas. Pelotas, RS, 2005. Disponível em: <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Dissertacoes/disserta_141_160/Maria_Thereza_Veloso.pdf>. Acesso em: 09 set. 2016.

WOODWARD. K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In:_____. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 7-73.

ANEXOS

As canções em ordem cronológica de publicação.

Canção: Eu e o Rio

Letra: Antônio Augusto Fagundes

Interpretação: Ernesto Fagundes

Ano: 1972, Festival da Barranca

Eu e o rio
qual o mais caminhador?
O rio em busca do mar
e eu buscando o teu amor.

Do velho Rio Uruguai
tão diferente que sou
o rio sabe pra onde vai
e eu nunca sei pra onde vou.

O rio se espelha da prata
quando é noite de luar
e eu me espelho em serenata
na noite do teu olhar.

Se o rio me levar embora
por esse mundo sem fim
talvez te lembres de agora
e chores pensando em mim.

Canção: Cachoeira

Letra: Juarez Bitencourt e Naide Ribas

Interpretação: Juarez Bitencourt.

Ano: 1973, Festival da Barranca

Quem pensa que o rio não sente,
com certeza nunca viu,
as cachoeiras que se formam
com as lágrimas do rio!

Ao mirar a queda d'água
que a vida chamou cachoeira,

lembro das quedas da vida
que se enfrenta a vida inteira.

Cachoeira, cachoeira,
tu e o tempo, tão iguais!
Para nós não tem retorno,
tuas águas não voltam mais!

Canção: Eu, o Rio e a Lua

Letra: Miguel Bicca

Interpretação: Maninho Brum.

Ano: 1975, Festival da Barranca

Sinto ciúmes da lua
que se deita no rio
e se acalma.

Sinto ciúmes do rio
pelo frio
que traz minh'alma.

Chilena de prata
que riscas o lombo
do rio caborteiro
em noites bonitas,
passas levando no estribo
espumas e gemidos
sem um grito...

Eu,
com ciúmes do rio
trago meu peito
em pedaços.

Eu quero ser como o rio,
quero acalmar uma lua
em meus braços...

Canção: Pescador de ilusões

Letra e interpretação: Carlos Castilhos

Ano: 1976, Festival da Barranca

Pescador, laiá, laiá, laiá,
 laiá, laiá...
 Pescador, pescador... (refrão)
 Pescador, laiá, laiá, laiá...
 Laiá, laiá, laiá...

Quando descês o rio
 que viu, senti,
 teus braços a remar
 e tu a pensar,
 que o rio também é gente,
 que sente e presente,
 que vai te alimentar.

Caíque vai cruzando
 e a água abraçando,
 lhe pede mais um pouco
 do louco andejar
 Ofertando seu seio
 e anseio ao beijar
 o barco que te leva
 e agora é teu lar.
 E o rio se fez canção
 e a mão a remar
 arpeja camalotes

que ficam pra trás
 e faz que teu caíque
 suplique ao singrar
 um porto escondido
 pra lua brincar.

Recolhe o espinhel
 que é mel, que é pão,
 pra o chão do rancho longe
 no fim do rincão
 aonde tens o ninho,
 piás e carinho,
 a china, a ilusão...

Canção: Rio de infância

Letra: Apparicio Silva Rillo

Interpretação: Os Angüeras

Ano: 1977, disco “Cantos de Pampa e Rio”.

Minha mãe foi lavadeira
E o meu pai foi pescador
Nosso pão de cada dia
Era o rio caminhador.

Eu cresci ao lado deles
Nas barrancas do Uruguai
Vendo as águas caminhando,
Ano vem e ano vai.

Um dia fugi com elas
Cansado de ser guri
Numa balsa rio afora
Fui embora e me perdi.

Velho rio de minha infância
Temos destinos iguais
Tuas águas e meus sonhos
Passando não voltam mais.

Como é fácil ir embora
Como é difícil voltar
Quero ser guri de novo
Não consigo me encontrar.

Canção: O Homem e o Rio

Letra: Apparicio Silva Rillo e Miguel Bicca

Interpretação: Os Angüeras

Ano: 1977, no disco “Cantos de Pampa e Rio”.

Uruguai, Uruguai,
que se vem, que se vai,
caminheiro do bem,
que se vai, que se vem.

A mostrar, para exemplo dos homens,
 como é lindo matar sede,
 como é lindo matar fome,
 alheio à crença do nome,
 sem distinguir a ninguém.

Ai, se o homem fosse um rio,
 como o Rio Uruguai,
 este mundo seria diferente, minha gente.

Canção: Rio Uruguai

Letra: Apparicio Silva Rillo e Mano Lima

Interpretação: Mano Lima

Ano: 1996, disco “Estouro de Tropa”.

Quando Deus fez este mundo fez do rio a veia artéria
 A água é sangue da terra lhe digo de cara seria
 Sou taura na geografia, tirei cinco na matéria
 E a lo largo se me engano, bobagem pouca é miséria.

Meu velho rio Uruguai regra de sangue e de vida
 A região missioneira que por ele é repartida
 É manso quando nas caixa, é uma fera na subida
 Fazendo roncar enchente mesmo que tigre parida.

O Uruguai é meu padrinho, pois nele fui batizado
 E é por isso que eu levo jeito de potro aporreado
 E aqui recordo cantando aquele velho ditado
 Quem dos seus não puxa a raça não passa de um desgraçado.

Minha mãe uma xirua, destas do pêlo trançado
 Meu pai um velho chibeiro que ganha a vida embarcado
 Nasci num catre de balsa e se não estou enganado
 Minha primeira chupeta foi a cola de um dourado.

Viro o mundo pelo avesso e sempre no vem-e-vai
 Venho lavar as feridas nas barrancas do Uruguai
 Meu velho rio colorado de dentro de mim não sai
 E a quem sempre peço a benção como se fosse meu pai.

ANEXO B**Os poemas em ordem cronológica de publicação.**

Poema : Romance de Dona Moça

Autor: Apparicio Silva Rillo

Ano: 1983

Quando meu rio Uruguai,
que é meu e de todo mundo,
dava curso e dava fundo
a buques de vigilância
com cachoeiras nas rodas;

Quando meu rio Uruguai,
que é meu e das lavadeiras,
viu balançarem bandeiras
de dois países nos mastros;

Quando meu rio Uruguai
viu recruzarem flotilhas
rindo em boca de canhões;

Quando meu rio Uruguai
dava curso a embarcações,
Dona Moça era mocita.

Seria quando? Não sei.
Minha história não tem datas
nem registra horas exatas.
Apenas - isto sei eu -
Dona Moça era mocita
e era moço quem foi seu.

Farda branca, galões e rubros,
olhos de fundos remansos,
um rio por pátria e em si.
Águas de enchente nos nervos,
na alma rasos de praia
sombreados por sarandis.

Señor Teniente o chamavam
sus marineros de allá.
Quando seu buque apagava
forças e brasas nas forjas,
su corazón ancoraba
nas barrancas de São Borja,

como um barco de ternuras
cansado de rioandar...

Dona Moça, a quem chamavam

-Mocita, nesse tempo,
abria claras janelas
no casarão e nos olhos
a ver passar su Teniente
-farda branca, galões rubros -
no seu passo marinheiro
com embalos de convés.

Paixão de longe e acenos,
olhares e asas de lenço
como pássaro no ar.
Era a moça no sobrado,
era na rua o Teniente,
dos rios de mesma vertente
na dura busca do mar.

-Meu pai não quer - se dizia
Mocita de si pra si.
-Mamãe sabe e me tem pena.
Teve amores contrariados,
casou-se com quem não quis.
E por razões de família
o Teniente de flotilhas
amargava, como ela,
ter entre os dois a bandeira
brancazul de outro país.

Quão difícil compreender-se
que os separassem pendões:
um pano verde-amarelo
e um pano de branco e céu.
Que estranho e duro aceitar-se
-como Mocita o sentiu! -
não poderem encontra-se
jovens lábios que bebiam
das águas de um mesmo rio.

Numa noite veraneira
-o buque ao largo ancorado -
algo bateu à janela
de seu quarto no sobrado.

O vento? Quem sabe o vento?
Um vento, sim, de desejos
na pétala rubra de um cravo
-ave com fogo com asas -

com que a chamava em Teniente
 (sombbrero, capa e coragem,
 alma ampla, mão em brasa).

Baixou do céu pela escada
 lurgidos seios arfando,
 coração posto nos lábios,
 claras vésperas no sangue
 ao ser timbrado a faria
 de virgem e moça, mulher.

Juntaram rumos e cursos
 dois rios que corriam sós.
 Acenderam-se luzeiros
 quando um frêmito de carnes
 sagrou de amor e silêncios
 as águas da mesma foz.

Houve olhos corujeiros
 para o romance nochero
 de Mocita e su Teniente.
 O pai a ranger os dentes
 como um tigre mal ferido
 um coração ressentido
 no seio de pomba triste
 na mãe de outonos vestida.

Ficou a espuma do buque
 -líquidas flores de alba
 alumbrando a madrugada
 nos caminhos do Uruguai.
 Uma lágrima de séculos
 nos olhos mansos da mãe
 e fios de adagas chairadas
 na dura raiva do pai...

Seria quando? Não sei.
 Minha história não tem datas
 nem registra horas exatas.
 Apenas - isto sei eu -
 Dona Moça era mocita
 quando a história aconteceu.

Passou-se o tempo, barqueiro
 da nave do desengano.
 Pai e mãe descansam juntos.
 Já não há raivas nem prantos
 para dois que se plantaram
 sob a cruz de um campo santo.

Ficou de pé o sobrado
 -pedras, tijolos e cal.
 Dona Moça, sombra nele,
 móbil estátua de sal.

Dura de nervos e alma,
 alvos cabelos num coque,
 no rosto os últimos toques
 de um sol raiado de rugas,
 por onde, todas as tardes,
 descem lágrimas que ela
 não disfarça e nem enxuga.

Se emoldura na janela
 a olhar o rio, desde ali,
 -irmão do rio de salitres
 que queima dentro de si.

Ah, se um dia, lá na curva
 do Porto das Lavadeiras,
 ventassem ao sol a bandeira
 do buque com su Teniente:
 farda branca, galões rubros,
 sombrero, capa e coragem
 e um hirto sabre no escuro!

O buque, com su Teniente,
 de quem lhe sobra, somente
 -além do diário presságios
 num cravo cor de poente...

Poema : Endereço Campeiro

Autor: Luiz Carlos Miranda Baptista

Ano: publicado em 1985 no livro *Mateando*

Para que endereço melhor
 que o lendário Uruguay
 pra um índio que quer chegar?

Se, de manhã,
 suas águas calmas estarão.
 Se, ao meio dia, sombreiam
 Nas sombras dos sarandis,
 Onde sempre algum dourado
 negaceia lambaris.

Se chegares à tardinha,
 nessa hora silenciosa,
 suas águas têm tons de rosa
 pela sangria do Sol.
 E se acaso vires à noite,
 As estrelas te guiarão.

E se a noite for de Lua,
 o luar te orientará,
 deixando um risco de prata
 no lombo do velho rio
 que alegre te saudará.

Poema : Rio Uruguai

Autor: José Norinaldo Tavares

Ano: publicado em 2012 na Antologia de Poetas são-borjenses.

Este rio é muito velho contava meu bisavô,
 histórias do Rio Uruguai, contadas por seu avô.
 Causos de assombração, tempestade, afogamento,
 histórias de contrabando, de valentia e de medo,
 mistérios de algum segredo por este rio guardado,
 À beira de uma fogueira jogando conversa ao vento.

Histórias de muito sangue que já tingiu esse rio,
 histórias de noites longas a espera do sapucay,
 lendas de barcos com navegantes fantasmas,
 que singram em noites escuras as águas do Uruguai.
 Histórias de homens a quem deu muita fortuna,
 mas que levou muita gente, deixando filhos sem pai.

Contava meu bisavô que este rio era estreito,
 e que com água pelo peito se ia até a metade.
 Que tinha peixes em quantia, era limpo barbaridade,
 Uruguai onde eu menino pescava o lambari,
 banhava-me em praia rasa, vigiado bem de perto,
 hoje é quase um deserto e só me resta a saudade.

Agora me vem um Piá que mal saído dos cueiros,
 com livros, anéis e diplomas dizendo ser importante.
 Ignorando o que disse o velho avô de meu pai,
 acho que foi pra cidade se tornar ignorante.
 Prefiro morrer agora a acreditar nessa verdade,
 que meu Rio Uruguai é um rio agonizante.

Porém isso não é tudo, mas vou te contar direito.
Falou com voz de arauto o moço estufando o peito.
Que o rio é responsável por toda chuva que cai.
Que quando é represado, modificando seu leito,
o que o grande arquiteto fez, o homem ora desfaz,
mas depois não é capaz de modificar o efeito.

O que mais me entristeceu na conversa desse moço,
mesmo depois de saber o que disse o avô de meu pai.
Quem ainda não cruzou o rio sem se molhar, um dia vai.
E me disse certa coisa que me causou calafrio,
saber das histórias do rio não me tornava um herói,
sabe o que mais me dói? É que sou um dos assassinos do rio.