

Visibilidades e dizibilidades sertanejas: a representação de sujeitos plurais na mídia em diálogo com a literatura

Visibilities and talkabilities in the Northeastern' sertão: the representation of plural individuals in the media in dialogue with literature

Luiza Gould

Mestre em Mídia e Cotidiano pela Universidade Federal Fluminense (2020). Pesquisadora vinculada ao grupo 'Mídias, redes e jovens: usos e apropriações em contextos digitais' e ao Laboratório de Pesquisas Aplicadas (LaPA), ambos do PPGMC/UFF. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense (2015). Possui como temas de interesse a reportagem, a constituição de narrativas, a memória, a mídia impressa e online, o jornalismo literário. Email: luizagould@gmail.com

Resumo

Este artigo investiga, por meio da Análise de Discurso de linha francesa, formações imaginárias e discursivas em produtos jornalísticos e literários aqui compilados. A problemática central explorada reside no entendimento de que a mídia possui papel ativo, embora não exclusivo, na criação do “discurso da seca”, sendo uma das responsáveis por encerrar o nordestino (no restritivo singular) em um conjunto de falas e imagens já conhecidas. Também a literatura é importante agente deste processo. Embora o paradigma da objetividade ainda seja aludido pela imprensa, com recorrente argumento de que tal fazer é completamente distinto do fazer ficcional, os profissionais não deixam de operar construções. O, por isso, instigante diálogo entre mídia e literatura é o ponto de partida para a constituição do corpus de pesquisa. Personagens de Raquel de Queiroz, Ariano Suassuna e Euclides da Cunha são os guias na busca por homens e mulheres reais que discursivamente ora se aproximam ora se distanciam do retirante Chico Bento, do amarelo astuto João Grilo e do “forte”, porém “desgracioso, desengonçado e torto” (nas palavras de Euclides) morador do sertão. Conclui-se neste breve estudo que, apesar do encarceramento muitas vezes promovido, o jornalismo é capaz de fomentar novas visibilidades e dizibilidades (ALBUQUERQUE JR., 1994) de sujeitos plurais.

Palavras-Chave

Sertanejo; Nordeste; Jornalismo; Literatura; Formação imaginária.

Abstract

This article investigates, through the French Discourse Analysis, imaginary and discursive formations in journalistic and literary products compiled here. The central issue explored lies in the understanding that the media have an active, though not exclusive, role in creating discourses based on “droughts”, being one of those responsible for simplify the Northeastern Brazil (in the singular restrictive) in a set of lines and images known. Literature is also an important agent of this process. Although the paradigm of objectivity is still alluded to by the press, with a recurring argument that such doing is completely different from fictional doing, professionals do not stop operating constructions. Therefore, the instigating dialogue between media and literature is the starting point for the constitution of the corpus. Characters from Raquel de Queiroz, Ariano Suassuna and Euclides da Cunha are the guides in the search for real life men and women who discursively sometimes approach and sometimes distance themselves from the migrant Chico Bento, the astute João Grilo and the “strong”, but “ungracious, awkward and crooked”(in the words of Euclides) resident of the Northeastern' sertão. It is concluded in this brief study that, despite the incarceration that it often promotes, journalism is able to foster new visibilities and talkabilities (ALBUQUERQUE JR., 1994) of plural people.

Keywords

Introdução

Em texto de 2019, a jornalista Fabiana Moraes conceitua a “imagem-bumerangue” recorrendo a duas fotos. Uma delas, feita por Joaquim Antonio Corrêa e divulgada na revista *O Besouro*, retrata um menino em pele e osso, vítima da seca que atingiu o Nordeste de 1877 a 1879. Entre os séculos XIX e XXI, a “imagem-bumerangue” foi e voltou diversas vezes. É a sua razão de ser: “essas imagens do Nordeste retornam tanto para nos garantir que estão ali, intactos, aqueles que precisam ser salvos, quanto por se tratar de uma região em constante e histórico ataque mantido pela omissão governamental” (MORAES, 2019).

Embora a face do sertanejo na terra seca exista, ela é igualmente construída e reforçada. Este artigo se propõe a investigar essa e outras construções acerca do habitante do sertão nordestino, tendo o objetivo de compreender, preliminarmente, *como* tais construções se dão no âmbito do discurso midiático. Para tanto, recorreremos à Análise de Discurso de linha francesa, a partir das contribuições da pesquisadora brasileira Márcia Benetti (2016). A AD está interessada justamente no advérbio “como”, em entender à maneira com que o texto significa. Parte-se da hipótese aqui de que há produtos jornalísticos que contribuem para o encarceramento de vidas sertanejas em determinadas imagens, embora seja possível ao repórter considerar pluralidades e complexidades dos seus entrevistados.

Os guias na busca por representações de personagens reais serão personagens saídos dos livros: o amarelo astuto João Grilo, de Ariano Suassuna; o retirante Chico Bento, de Raquel de Queiroz; o “forte”, porém “desgracioso, desengonçado e torto”, de Euclides da Cunha (2001, p. 207). Apesar de os discursos literário e jornalístico não serem os únicos responsáveis pela chamada “invenção do Nordeste” (ALBUQUERQUE JR., 1994), a influência dos dois para a constituição do “discurso da seca” fica patente em pesquisas utilizadas como base neste artigo. Esse é um motivo para recorrermos a ambos. Outro motivo é o diálogo que literatura e jornalismo possuem. A noção de credibilidade jornalística nasce da afirmação de um relato crível de fatos reais, apartado do ficcional, o que distanciaria, portanto, o trabalho da imprensa daquele dos escritores. Os jornalistas, porém, admitem que escrevem histórias e toda a história é, inevitavelmente, uma construção; não à toa existem diferentes formas de contá-la (TRAQUINA, 2005, p. 169). Embora lidem com condições de produção e produtos específicos, os campos possuem intercâmbios inegáveis, muitas vezes aparentes no próprio texto – haja vista o realismo social¹ na literatura e o *New Journalism*².

Neste artigo, o intercâmbio entre literatura e jornalismo se dará conforme o seguinte exemplo: as *formações imaginárias*³ (PÊCHEUX, 1990 apud BENETTI, 2016) acerca do homem em *Os Sertões* (1902 [2001]) serão analisadas comparativamente às encontradas no especial homônimo do *Jornal do Commercio*. Fabiana Moraes refaz em 2009 os passos de Euclides para mostrar como vivem hoje alguns moradores da região apresentada na narrativa sobre a Guerra de Canudos (1896-1897). Para além do especial, compõem ainda os elementos

¹ Charles Dickens foi um dos precursores desta prática. Ele investia na profunda apuração da realidade antes de escrever obras como *Oliver Twist* (1837), ficção ambientada na Inglaterra desigual de sua época.

² Nos anos 1960, os norte-americanos podiam encontrar um aspecto em comum nas reportagens de revistas como *Esquire* e *New York*: o emprego de técnicas literárias nos textos jornalísticos. Eram explorados diálogos completos, cena por cena, múltiplos pontos de vista, detalhes sobre aparência e comportamento dos personagens. Embora negasse se tratar de um movimento, Tom Wolfe, considerado um expoente do *New Journalism*, publica obra em 1973 reunindo antologia de 24 textos que exemplificariam esse novo estilo de redação e jornalismo.

³ Explicaremos o conceito de formação imaginária ao longo da análise. Podemos adiantar, no entanto, que o seu pilar é a constatação de que o sujeito ocupa determinada posição no discurso, enunciando para alguém e sobre algo (BENETTI, 2016, p. 237). Imagens são criadas por ele acerca de si, do outro e do que fala.

jornalísticos do nosso corpus a reportagem da *Veja São Paulo* sobre o “novo” migrante nordestino, de janeiro de 2021, matéria sobre os 10 anos do *Me Leva Brasil*, quadro do programa *Fantástico*, e àquela referente ao retorno do quadro em 2008 após uma pausa.

Trata-se de uma amostra constituída por materiais de distintos anos (2009; 2010; 2021), divulgados em três tipos de suporte (jornal; revista; televisão) e abordando múltiplas temáticas (o encontro com moradores do sertão da Bahia ao sertão do Ceará; os nordestinos que ascenderam em São Paulo; personagens inusitados descobertos pelo país). À primeira vista, essa constatação pode parecer contraditória com a sincronicidade e a homogeneidade aconselháveis para a construção do corpus no escopo da pesquisa qualitativa (BAUER, AARTS, 2002 apud BENETTI, 2016, p. 246). Tais materiais, no entanto, dialogam com os três textos literários que também integram este artigo e lhe dão norte. As obras *O Quinze*, *Auto da Compadecida* e *Os Sertões* foram escolhidas mediante contribuições do historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (1988; 1994), que discorre sobre a influência dessas narrativas, bem como de seus autores, para o imaginário do sertão e do sertanejo. Partindo de tais referências e munidos do interesse por recorte que não delimitasse um objeto empírico fechado, procuramos na mídia por produções que tanto reproduzissem as imagens do retirante sedento, do amarelo astuto e do forte quanto delas se diferenciassem. Ao fim desta seleção, marcada pela abertura à heterogeneidade, manteve-se à unidade de análise da AD: o texto, “[...] composto de letras, sinais, som, cor, imagens, sequências” (BENETTI, 2016, p. 245).

A invenção do Nordeste e do nordestino

Durval Muniz de Albuquerque Júnior investiga desde 1983 a criação de um imaginário nordestino, fruto de diversos grupos, entre eles as elites agrárias do Nordeste. Incomodados com a perda de espaços econômicos e políticos devido à emergência do café, os produtores de açúcar e algodão, assim como comerciantes e intelectuais ligados a eles, inventam um espaço regional com valor de trincheira. Essas elites articulam-se para manter privilégios, advindos da sociedade patriarcal, escravocrata e latifundiária, e também para não serem dissolvidas frente à emergência de uma ideia de nação, não dominada por elas (ALBUQUERQUE JR., 1994, p. 108). A arma política por trás do regionalismo será a seca, tema com potencial de mobilizar recursos financeiros. A mesma grande seca que nos anos 1877/1879 fez surgir a foto de Joaquim Antonio Corrêa ocorreu no momento em que as elites amargavam declínio de exportação dos seus produtos e a referida perda de espaço. O mal transforma-se, no entanto, em solução: o “problema” da seca precisaria se tornar “o principal problema”, conhecido nacionalmente, exigindo que os olhares se voltassem para aquela parte do país.

O “discurso da seca” nasce dominante. Mas não porque a sua construção é fruto de uma classe dominante. Pelo contrário. Albuquerque Jr. (1988, p. 412) o chamará de dominante porque ele predomina a partir de múltiplos agentes: os membros das oligarquias regionais, mas também o homem pobre, a Igreja, técnicos, escritores. Apesar de cada agente criar o seu próprio discurso sobre a seca, a partir de distintos interesses, utilizando-se de distintas estratégias, os pontos de contato entre eles, as “verdades” aceitas por todos, constituem um núcleo central em torno do qual está o denominado “discurso da seca”.

Para dar um exemplo fora do âmbito das elites, vejamos o caso do homem pobre. No fim do século XIX, a sociedade local enfrenta a crise da economia agrário-exportadora e a grande seca, mas igualmente vive o aprofundamento da transição para o trabalho livre, além da maior inserção no mercado capitalista, com transformações nas relações de produção e dominação (Idem, p. 46). O mundo tradicional está em risco e ele é também marcado pelo paternalismo: o patrão é o protetor nos momentos de infortúnio; o empregado fornece a ele a sua dedicação, numa espécie de pacto com tratamento aparentemente igualitário por conta das

relações de compadrio. A pobreza e a exploração do camponês aumentam com a produção de mercadorias, com o ritmo de trabalho mais intenso, com menos terra para plantar e garantir a subsistência. A denúncia deste sertanejo, no entanto, não será à mudança nas relações de produção, porque ele não a apreende, mas sim à seca. A catástrofe natural, que amplia a catástrofe pessoal, pois agora o camponês encontra-se mais vulnerável nos períodos de escassez, estará posta na fala, na literatura de cordel, na cultura popular. A seca é tomada como a grande culpada, enquanto este homem buscará em uma nova aliança, desta vez com Deus, a resolução de seus problemas (Ibidem, p. 107-111).

Conforme o Nordeste vai sendo “inventado”, o *estereótipo* do nordestino é gestado, limitando a multiplicidade de imagens e falas dos moradores de nove estados em um conjunto de imagens e falas banais que tem neste camponês pobre, sofredor, o retrato do sertanejo. A referência ao conceito de estereótipo nos leva a uma breve incursão no clássico estudo *Opinião Pública*, de Walter Lippmann (2008). O jornalista constata na vida moderna, marcada pela falta de tempo e oportunidade para o contato mais íntimo, uma tendência do indivíduo a procurar por traços que permitam classificar o outro em um tipo conhecido (LIPPMANN, 2008, p. 91). Recorrendo a imagens que vêm à sua mente, o indivíduo define quem lhe cerca. “Na maior parte dos casos nós não vemos em primeiro lugar, para então definir, nós definimos primeiro e então vemos. Na confusão brilhante, ruidosa do mundo exterior, *pegamos o que nossa cultura já definiu para nós*” (Ibidem, p. 85, grifo nosso).

A cultura define quem é o “sertanejo” através, por exemplo, dos escritores da literatura regionalista dos anos 1930, como Raquel de Queiroz, ou do dramaturgo Ariano Suassuna, cuja história de vida é marcada pelo saudosismo da sociedade patriarcal paraibana. Ambos são mencionados criticamente por Durval Muniz Albuquerque Júnior em suas pesquisas. E não apenas eles. A mídia terá importante papel na constituição desse imaginário, mesmo dizendo apartar-se do ficcional e do subjetivo em prol dos fatos.

Devemos criticar, por exemplo, a postura da mídia, não porque não vê nossa verdadeira face, ou mostra nossa verdadeira fala, mas por ter uma postura negadora da história, da mudança, por estar presa a uma visibilidade e dizibilidade do Nordeste que faz com que venham à região sempre em busca do folclórico, da miséria, da violência, da seca, até de cangaceiros, beatos e coronéis ainda no final do século XX. Não que a mídia não deva mostrar tais aspectos, mas também se perguntar por que ela não consegue enxergar ou escutar outras coisas na região (ALBUQUERQUE JR., 1994, p. 468).

Em 2015, a mídia enxergou um fenômeno natural (a estiagem no Nordeste) e a possibilidade de correlacioná-lo com uma efeméride (o centenário da seca que fez Raquel de Queiroz migrar com a sua família para o Rio de Janeiro, o que a inspiraria a escrever *O Quinze*). William Bonner, editor-chefe e âncora do principal telejornal do país, o Jornal Nacional, fez essa correlação. Na busca por uma legenda à foto do reservatório de Sobradinho, na Bahia, muito aquém de sua capacidade, ocorreu a ele um trocadilho: *O Quinze de 2015*. Nascia ali a ideia de uma série com o objetivo de mostrar como os brasileiros ainda sofrem com a seca, 100 anos depois daquele 1915 vivido e retratado por Raquel de Queiroz.

A decisão por iniciar *O Quinze: Travessia* na fazenda da família de Raquel de Queiroz em Quixadá; a cena de uma menina que balança as folhas secas no chão, em alusão à menina Raquel em 1915; a leitura de trechos de *O Quinze* descrevendo a vegetação que takes gravados na região exibem; a recorrente pergunta do porquê as pessoas permanecem ali: tudo remete a uma construção imagética irremediavelmente ligada ao ficcional. Há esta construção mesmo quando o repórter Felipe Santana (2015) garante que “Nada a partir daqui foi combinado, tudo acontece ao acaso”, após pegar um chapéu, uma bolsa e anunciar que irá refazer o caminho descrito no livro. Porque desde a partida espera-se desbravar o sertão para encontrar a “verdadeira face” do sertanejo, uma face familiar e por isso buscada.

É a face de Idelfonso Cavalcanti colocando abaixo a vegetação seca para plantar quando chover. É a face de Francisco, que leva água para os bois de charrete e diz que a seca quem mandou foi Deus para saber quem tem coragem de trabalhar. É a face de Maria Isabel Barbosa vendo o açude seco, assim como a terra revirada por ela com a enxada. É a face de Francisco José de Deus, consternado por nunca ter visto seca como aquela. Personagens reais, com sofrimentos reais, encerrados em uma visibilidade e dizibilidade construídas. Mudam-se nomes, mas permanece o sertanejo que é “antes de tudo um forte” (CUNHA, 2001, p. 207), como a série faz questão de frisar: “Quem não pega a estrada ainda luta com esta terra. É um ato de resistência. Só quem é forte e tem coragem consegue ficar” (SANTANA, 2015).

O retirante sedento

Em *O Quinze*, Chico Bento é o vaqueiro que se vê à mercê da seca, recebendo ordens da patroa de abrir as porteiras e deixar o gado partir, podendo fazer o mesmo ou permanecer ali, mas sem serviço. Junto da mulher Cordulina, da cunhada Mocinha e dos cinco filhos, “como último recurso, só restava arribar” (QUEIROZ, 1993, p. 26). O leitor passa a acompanhar a descrição da jornada a pé de Quixadá até Fortaleza e se depara com certas imagens desses personagens. Buscaremos investigá-las por meio da Análise de Discurso, começando pela apresentação de *sequências discursivas* deste momento da migração. As SDs são trechos arbitrariamente recortados do texto com elementos que nos permitem melhor compreender como, neste caso, Chico Bento e os seus são construídos discursivamente.

SD1: Chico Bento olhou *dolorosamente* a mulher. O cabelo, *em falripas sujas, como que gasto, acabado*, caía, por cima do rosto, envesgando os olhos, roçando na boca. A pele, *empretecida como uma casca*, pregueava nos braços e nos peitos, que o casaco e a camisa rasgada descobriam. A saia roída se apertava na cintura em dobras sórdidas; e se enrolava nos *ossos das pernas*, como um pano posto a enxugar se enrola nas *estacas da cerca*.

SD2: Viu-a de branco, *gorda e alegre*, com um ramo de cravos no cabelo oleado e argolas de ouro nas orelhas...

SD3: [...] confundiu as duas imagens, a real e a evocada, e seus olhos visionaram uma Cordulina fantástica, *magra como a morte*, coberta de grandes panos brancos, pendendo-lhe das orelhas duas argolas de ouro, que cresciam, cresciam, até atingir o tamanho do sol.

SD4: No colo da mulher, o Duquinha, também *só osso e pele*, levava, com um gemido abafado, a *mãozinha imunda*, de *dedos ressequidos*, aos *pobres olhos doentes*. E com a outra Tateava o peito da mãe, mas num *movimento tão fraco e tão triste* que era mais uma tentativa do que um gesto.

As sequências SD1, SD3 e SD4 remetem a uma mesma *formação discursiva* (FD), aquilo que *pode e deve ser dito* a partir da posição ocupada pelo sujeito no discurso. Márcia Benetti (2016, p. 221) exemplifica: um padre católico em um debate sobre a legalização do aborto inscreve a sua fala em uma formação discursiva cristã católica que é contrária ao aborto, pois isso é o que pode e deve ser dito daquela posição de sujeito e naquela conjuntura dada. Se por acaso fizer o contrário, defender o aborto, o padre estará produzindo sentidos inscritos em outra formação discursiva, o que é passível de ocorrer, mas provoca estranhamento. Nas sequências listadas, vemos a inscrição de sentidos na FD *Carência*, materializada nos corpos de Cordulina e de Duquinha, de tão magros comparados a estacas, com ossos aparentes, ressequidos. São corpos doentes, fracos e tristes em contraste com o corpo “gordo e alegre” de Cordulina no dia do seu casamento (SD2), quando estamos diante

da FD *Fartura*. A contraposição entre imagens de bonança e de desgraça será uma constante na literatura regionalista, segundo Albuquerque Jr. (1988, p. 233), pois a classe média se choca com a degradação humana, mas, ao mesmo tempo, teme pela revelação da injusta ordem social vigente. A seca é a grande vilã: o sol, o mesmo que na ilusão de Chico Bento emerge das grandes argolas nas orelhas de sua mulher, o mesmo que confunde as ideias, transforma o homem, fazendo de sua figura a reprodução da natureza.

Ao observar “dolorosamente” a mulher, Chico Bento participa de um complexo jogo imagético que Michel Pêcheux (1990), expoente da Análise de Discurso Francesa, chamará de *formação imaginária*, a antecipação da representação que o enunciador faz de si, do outro e de um referente, a partir da sua posição de sujeito. As antecipações são fruto tanto de imagens construídas social e historicamente quanto daquelas constituídas na relação entre os indivíduos (BENETTI, 2016, p. 237-238). Na SD1, Chico Bento se pergunta quem ele próprio é diante de Cordulina (o marido, passando pela mesma situação de carência e desamparo, assim como outros sertanejos, fadados a igual “sorte”); quem Cordulina é (a esposa gorda e alegre de outrora, agora magra como a morte); e sobre aquilo de que fala (a aparência em frangalhos por conta da seca). A formação imaginária é requerida antes mesmo da enunciação, quando as projeções de fato constituirão sentidos. No caso em específico desta sequência, a enunciação nem chega a se dar, pois Chico Bento apenas observa Cordulina.

Vejamos outro ponto da narrativa. Os personagens chegam a um Campo de Concentração, para onde são levados os flagelados pela seca. Lá reencontram Conceição, a quem Duquinha, o caçula, havia sido dado como afilhado antes de nascer.

SD5: E a moça, todos os dias, na confusão de gente que ia chegando ao Campo, procurava descobrir aquelas caras conhecidas, *que deviam vir bem chupadas e bem negras, provavelmente irreconhecíveis*, com sua casca grossa de sujeira.

SD6: E marchou para eles, *com o coração estalando de pena*, lembrando-se da última vez em que os vira, num passeio às Aroeiras feito em companhia do pessoal de dona Idalina: Chico Bento, chegando do campo, *todo encourado*, e Cordulina *muito gorda, muito pesada*, servindo café às visitas em *tigelinhas de louça*.

SD7: Subitamente, Conceição teve uma ideia:

— Por que vocês não vão para São Paulo? Diz que lá é muito bom... *Trabalho por toda parte, clima sadio... Podem até enriquecer...*

O vaqueiro levantou os olhos, e concordou, pausadamente:

— É... Pode ser... Boto tudo nas suas mãos, minha comadre. O que eu quero é arribar. Pro Norte ou pro Sul...

[...]

Chico Bento ajuntou:

— Eu já tenho ouvido contar muita coisa boa do São Paulo. *Terra de dinheiro, de café, cheia de marinheiro...*

Conceição levantou-se, rebatendo o vestido:

— Pois então está dito: São Paulo! Vou tratar de obter as passagens. *Quero ver se daqui a alguns anos voltam ricos...*

Duas formações discursivas já conhecidas podem ser identificadas também aqui: a *Carência* (SD5) e a *Fartura* (SD6), a contraposição entre as pessoas “chupadas”, “magras” e quem eram outrora, figuras “gordas”, detentoras de posses (a roupa de couro e as tigelas de louça para servir café). Mas há uma mudança significativa. Há a presença da interlocutora Conceição, professora e herdeira da fazenda Logradouro, alguém que talvez faça de si a mesma imagem que Chico Bento faz dela: uma pessoa apta a dar conselhos, por ser instruída, informada. A partir desta posição, que remete a um lugar específico na conjuntura social,

Conceição também constrói imagens acerca de Chico Bento, Cordulina e os filhos. Preservada dos infortúnios da seca, ela sabe que aquele grupo enfrentou percalços, e acredita que, por isso, os achará irreconhecíveis. No encontro, os personagens são circunscritos à imagem da pena, para, depois, serem estimulados a buscar a fartura em São Paulo. Na SD7, ligada à formação discursiva aqui chamada de *Possibilidade de Ascensão*, a cidade sudestina está posta como a terra sadia, do dinheiro, em contraposição à caatinga nordestina descrita no livro. Já Chico Bento nesta sequência é o miserável com uma única chance de enriquecer.

Se a possibilidade de ascensão delimita sentidos no discurso literário de Raquel de Queiroz, no discurso jornalístico criado pela *Veja São Paulo*, a ascensão já ocorreu. Mas Chico Bento não está na capa da revista em 22 de janeiro de 2021, edição comemorativa pelo aniversário da metrópole erguida por Chicos reais. Ao invés do sertanejo abatido e da sertaneja raquítica estão homens e mulheres bem vestidos, sorridentes, em sua maioria pessoas brancas, de pé ou sentadas em cadeiras com design arrojado. Ao redor do grupo, certos elementos constituem movimentos parafrásticos e polissêmicos (BENETTI, 2016, p. 241) em relação ao Nordeste: ora o já dito, a repetição, está presente (o tom ocre da parede ao fundo, a presença de cactos na cena, aludindo à paisagem do sertão) ora há a abertura para novos sentidos (as plantas com seus espinhos não nascem da terra rachada, estão em vasos ornamentais, a natureza encontra-se adestrada). Completa a capa, a chamada: “A Capital do Nordeste. Os novos migrantes que reinventam o design, a gastronomia, as startups e outras atividades da metrópole, que completa 467 anos”⁴.

Ao intitular a cidade de São Paulo como a “Capital do Nordeste”, a revista necessariamente apaga outros sentidos possíveis, um movimento que, segundo a linguista Eni Orlandi (2005, p. 76), recebe o nome de *silêncio constitutivo*: sempre um dizer apagará outros dizeres, considerados indesejáveis. Diz-se São Paulo e necessariamente não é dito o nome de cidades do Maranhão, do Piauí, do Ceará, do Rio Grande do Norte, da Paraíba, de Pernambuco, de Alagoas, de Sergipe e da Bahia, os nove estados que compõem o Nordeste – e, por tal condição, mais prováveis de serem alçados a um posto de capital. No entanto, mesmo se uma cidade nordestina recebesse essa alcunha, necessariamente outras seriam excluídas, em demérito da pluralidade constituinte da região.

A reportagem da *Veja* se propõe a superar o estigma⁵ do migrante sem estudos que chega a São Paulo e assume funções ligadas ao esforço físico. Para isso, primeiramente é feito o resgate da memória discursiva deste sertanejo, nas sequências da FD *Trabalho braçal*.

SD1: *Não é mais com calos nas mãos e sacos de cimento nas costas que muitos migrantes nordestinos constroem uma nova São Paulo. Durante o século XX, quando se tornaram a maior população da cidade vinda de fora da capital, eles carregaram o estigma de ser uma força de trabalho para serviços duros e mal remunerados.*

SD2: *Nas décadas passadas, a desigualdade de oportunidades era mesmo o traço mais forte desse fluxo. O retrato das estatísticas mostrava uma população migrante de baixa renda e escolaridade, mas que pegava no pesado.*

⁴ A capa pode ser encontrada entre as Edições Anteriores da revista, sendo a de número 2722. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/edicoes/>> Acesso em: 10 abr. 2021.

⁵ A própria revista emprega a palavra “estigma” para se referir à associação entre o migrante nordestino e o trabalho braçal. Tal conceito aparece quase sempre associado ao de estereótipo, mas nem todo o estereótipo leva à estigmatização. Erving Goffman (2008, p. 14) define o estigma assim: “[...] um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que se pode impor a atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus. Ele possui um estigma”. A imagem prévia do outro é o estereótipo, o atributo depreciativo a que o indivíduo está circunscrito é o estigma.

SD3: Os nordestinos superavam os nascidos em São Paulo apenas em um indicador: *as horas na labuta*. Entre os paulistas, só 33% trabalhavam mais de 45 horas semanais. Nos migrantes, o índice variava de 39% a 44%, segundo a Pnad.

SD4: O piauiense Aldenir Lemos, 45, *veio a São Paulo construir prédios*. Primeiro como servente de pedreiro, após migrar para a cidade, em 1997. *“Eu só sabia carregar saco de cimento e limpar a sujeira”* [...] *“Ainda acho tudo meio surreal. Eu era um moleque magrinho que botava o saco de cimento no ombro e saía cambaleando”*.

Da primeira à quarta sequência discursiva, quem fala é a própria revista, por meio dos autores do texto, os editores Arnaldo Lorençato e Pedro Carvalho (2021). A *Veja São Paulo* e os jornalistas possuem certa imagem a respeito de si enquanto veículo e enquanto profissionais (possivelmente, entendendo como sua missão com a reportagem desfazer estigmas, embora a mídia também contribua para fomentá-los). Possuem ainda uma imagem de leitor (integrante da classe média ou alta, residente do Sudeste) e daquilo ou de quem sobre o qual falam, no caso o sertanejo. Nas SDs apresentadas, são empregadas as palavras “saco de cimento”, “peso”, “calos nas mãos”, “labuta”, marcas que aludem à resistência do nordestino e a um discurso predecessor, euclidiano: o sertanejo é forte, resiste à seca, às adversidades que a natureza o impõe. Essa suposta força e a baixa escolaridade levariam o migrante a “pegar no pesado”, como as porcentagens da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios irão endossar, na SD3. Na quarta sequência, a revista tem no piauiense Aldenir Lemos a conformação desses sentidos. O “moleque magrinho” carregava saco de cimento no ombro, embora saísse cambaleando. Também o sertanejo cambaleia, mas mantém-se de pé.

A história de Aldenir espelha o que será constantemente reforçado pela revista: a partir do estudo, do empenho próprio, o nordestino criou oportunidades para si em São Paulo e não precisa mais ser a “força de trabalho para serviços duros e mal remunerados”. A formação discursiva *Ascensão* é central na reportagem.

SD5: Agora, transformam a metrópole por meio da gastronomia, do design, de startups inovadoras e *até da construção de prédios – mas, desta vez, no papel de donos das construtoras*.

SD6: “De lá para cá, *a principal novidade é a inclusão escolar*. A chance de uma criança estar matriculada no Piauí é maior do que no estado de São Paulo (nos dois casos, é próxima de 98%). Assim, mesmo sem dados recentes, *é seguro afirmar que a grande diferença dos migrantes do século XXI é a educação mais elevada*”, diz Herton Araújo, diretor adjunto de Estudos e Políticas Sociais do Ipea.

SD7: É sinal de que *enfim – e felizmente* – os nordestinos disputam com maior igualdade os bons empregos e ampliam-se chances de *abrir negócios mais sofisticados na metrópole*.

SD8: Aos poucos, *Aldenir fez uma série de cursos gratuitos no Senai – encanador, soldador, eletricista e, por fim, mestre de obras* [...] Hoje, *faz edifícios como empresário*. “São apartamentos de 300.000 a 20 milhões de reais”, conta. Com 500 funcionários, a empresa executa obras para marcas como Gafisa, Tegra e Even.

SD9: Como na lenda de Midas, Renata França, 39, *transformou a miséria em fortuna com o toque das mãos*. Em 2004, chegou a São Paulo em situação paupérrima. “Dormia sobre um cobertor e comia uma vez por dia”, conta [...] *Passou a atender em domicílio – e o milagre aconteceu*. Boca a boca, os elogios às mãos talentosas da baiana chegaram aos ouvidos de Taís Araujo, Sabrina Sato, Bruno Gagliasso [...] *Hoje, ela emprega 100 pessoas, tem 1*

milhão de seguidores no Instagram e se apaixonou pela metrópole, que se mostrou tão dura no início. “Quando o avião chega a Congonhas, sinto que estou em casa”, diz. “São Paulo me abraçou. Sou uma mulher negra e nordestina que sempre foi muito bem tratada pelas pessoas daqui”.

O nordestino realiza cursos gratuitos na metrópole e um sentido apreensível desta sequência discursiva (SD8) é o de que estar em São Paulo é crucial para a ascensão de Aldenir, o piauiense que se via como um “moleque magrinho” na FD *Trabalho Braçal* e considera “meio surreal” a nova imagem requerida na FD *Ascensão*, a do Aldenir empresário. O nordestino, no entanto, pode já migrar com educação mais elevada, como constata a fonte do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, cujo dizer dá maior credibilidade ao discurso jornalístico (SD6). Ou ainda, a nordestina pode ser recebida de forma dura em São Paulo, mas depois abraçar a metrópole, pois um “milagre acontece”: pelo boca a boca, as suas mensagens se tornam conhecidas por celebridades (SD9). E, assim, hoje Renata se vê como a mulher negra, nordestina, que sempre foi muito bem tratada pelos paulistanos, apesar de, no passado, dormir sobre um cobertor e comer apenas uma vez por dia na cidade que é vista pela janela do avião como a sua casa. Seja qual for o caminho, as sequências listadas deixam de apresentar o retirante sedento (polissemia, a abertura para novos sentidos), para revelar outra imagem tão enraizada quanto essa no imaginário coletivo (paráfrase, repetição): a de que o nordestino vence na vida em São Paulo. O migrante não precisa mais ter a face magra, o corpo esquelético, mas precisa continuar sendo migrante. Poderia o nordestino vencer no próprio Nordeste, para onde muitos retornam? A pergunta não feita é o não dito, presente apenas no âmbito do silêncio, que guarda o movimento dos sentidos (ORLANDI, 1993, p. 23).

Cabe ainda mencionar a afirmação na reportagem de que “celebrar a sofisticação da nova safra migrante não pode soar, de maneira alguma, como um desmerecimento do trabalho feito por aqueles que chegaram nas décadas anteriores, nem de suas *peculiaridades culturais*” (LORENÇATO; CARVALHO, 2021, grifo nosso). Mas o desmerecimento não deixa de estar posto por meio de modalizadores no discurso, quando a revista considera que “enfim e felizmente” (SD7) o nordestino agora é outro, capaz de disputar bons empregos, abrir negócios sofisticados e tornar São Paulo sofisticada.

O amarelo astuto

O sertanejo pode ter o rosto abatido e desolado de Chico Bento, mas também pode esboçar um sorriso após novo golpe de esperteza. Esse é João Grilo, o amarelo astuto protagonista da peça *Auto da Compadecida*, escrita por Ariano Suassuna em 1955, sendo posteriormente publicada em livro, adaptada como filme e série televisiva.

Com raízes na literatura de cordel, no teatro de bonecos, nas encenações religiosas e circenses, mas também nas peças da Alta Idade Média, nos autos do português Gil Vicente e no teatro espanhol do século XVII, *Auto da Compadecida* vem ocupar um papel específico na dramaturgia brasileira. Havia um clamor em voga desde a década de 1940 pela superação do teatro italiano e do teatro de revista, na esteira da valorização de um “espírito nacional”, e Ariano, a partir do seu resgate dos cancioneiros, dos romanceiros nordestinos, acaba por ser alçado ao posto de iniciador do teatro popular do país (ALBUQUERQUE JR., 1994, p. 226).

Tal era o cotexto dramático da época, mas para entendermos a construção imaginária do sertanejo e do sertão nesta obra é necessário um retorno ao passado do próprio autor. Seu sobrenome foi herdado do pai, João Suassuna, figura política de destaque, tendo sido um dos governadores da Paraíba e aliado de grandes latifundiários do interior, os coronéis. Era um representante, portanto, do *status quo* no sertão. Morreu assassinado no Rio

de Janeiro em meio à Revolução de 1930, que naquele mesmo ano levaria ao fim a República Velha, caracterizada pela alternância dos coronéis de São Paulo e Minas Gerais no poder. A perda do pai será refletida em muitos trabalhos do filho, a ponto de Albuquerque Jr. (1994, p. 232) considerar que Ariano “[...] mitifica a sociedade sertaneja e seus homens, quer transformar a memória de sua família, de sua raça, da sociedade em que dominaram em um monumento de pedra, cheio de inscrições a serem decifradas no futuro”. Os pobres são apresentados a partir de uma visão benevolente, com suas misérias expostas enquanto se denuncia a modernização do sertão. Une-se a esse pano de fundo a referência ao sagrado.

O teatro de Ariano encena um Nordeste teocêntrico, *feito de vidas simples, primárias, risíveis* e, ao mesmo tempo, de vidas em busca da transcendência e de encontrar respostas para a questão da ontologia do mundo, da vida. Um teatro onde a sociedade humana aparece como farsa, um espetáculo circense em que *todos são palhaços*. Um teatro de bonecos em que *somos mamulengos de Deus* (Ibidem, p. 229, grifos nossos).

O enredo do *Auto da Compadecida* contempla o Nordeste teocêntrico citado pelo historiador. Na peça, conhecemos João Grilo e Chicó, funcionários da padaria de Taperoá, explorados por seus patrões. Vivendo na pobreza, eles se envolvem em inúmeras confusões, iniciadas por João Grilo, que tenta tirar proveito das tramas que orchestra. Personagens corruptos (entre eles representantes da Igreja) se somam à figura do cangaceiro, que matará o padeiro, sua esposa, o bispo, o padre, o sacristão e João Grilo, perdendo também a própria vida. No ato seguinte, todos serão julgados, e João usará de sua esperteza para conseguir livrar as almas do Diabo, o Encourado, recorrendo à Nossa Senhora, a Compadecida.

Vem da cena do julgamento um dos momentos em que João Grilo fala acerca de si mesmo. Apresentamos este trecho (SD6) abaixo, assim como outras sequências discursivas que nos dão pistas acerca de como este personagem é visto e dito no texto.

SD1: **João Grilo:** Está esquecido da *exploração que eles fazem conosco* naquela padaria do inferno? Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia *hão de me pagar*. E a raiva que eu tenho é porque quando eu estava doente, me acabando em cima de uma cama, *via passar o prato de comida que ela mandava pro cachorro*. Até carne passada na manteiga tinha. *Pra mim nada, João Grilo que se danasse*. Um dia *eu me vingó!*

SD2: **Chicó:** Não sei, não tenho nada a ver com isso! *Você que inventou a história e que gosta de embrulhada*, que resolva!

SD3: **Bispo:** Quem é João Grilo?

Padre: *Um canalhinha amarelo* que mora aqui e trabalha na padaria!

SD4: **Padeiro:** *Ingrato*, eu que nunca o despedi, apesar de *todas as suas trapaças*.

SD5: **Demônio** (Saindo da sombra, severo): Calem-se todos. Chegou a hora da verdade.

Severino: Da verdade?

Demônio: Da verdade, sim.

João Grilo: Então já sei que estou desgraçado, porque *comigo era na mentira...*

SD6: **João Grilo:** E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? *Vocês são uns pamonhas*, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? *Se tivesse tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem*. Quer ver eu *dar um jeito nisso*, Padre João?

SD7: **A Compadecida:** *João foi pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório.*

As SDs 1 e 6 revelam que João Grilo vê a si próprio como um homem que passa fome, seja por conta da seca seja por conta da exploração a que é submetido, não tendo direito à comida oferecida a um cachorro. É a mesma imagem que Nossa Senhora faz de João, comparando a vivência do sertanejo à sua experiência de pobreza junto ao filho Jesus (SD7). Ela se compadece, pois conhece o que João passou em vida. Os sentidos presentes na formação discursiva *Ausência* geram dois sentimentos distintos no personagem: o desejo de vingança e a coragem que o faz “dar um jeito” nas situações com as quais se depara. É a partir deste segundo movimento que surge nova formação discursiva, a *Astúcia*. A maioria dos personagens verá João como aquele que possui habilidade para enganar: Chicó diz que ele “gosta de embrulhada” (SD2), querendo levar o amigo consigo; para o padre ele é o “canalhinho amarelo” (SD3), que o faz se desentender com o coronel local e com o bispo; para o padeiro ele é um funcionário “ingrato” (SD4), que não reconhece tudo o que já lhe foi oferecido na padaria, principalmente o emprego. Em seu entender, outro patrão já teria demitido João Grilo em razão de suas trapaças. Também João se vê como um trapaceiro, admitindo ao Demônio que com ele “era na mentira” (SD5).

Ao longo dos atos, são muitas as espertezas de João Grilo, da invenção de que o cachorro da patroa é, na verdade, do coronel Antônio Maria (artimanha para que o padre aceitasse benzer o animal) à pergunta que não pode ser respondida, feita a Jesus (condição para que pudesse voltar à Terra). Cada nova astúcia aproxima João Grilo do homem “ordinário” a quem Michel de Certeau dedica o livro *A invenção do cotidiano*, em 1980. Os “ordinários” para o intelectual francês são aqueles que se utilizam de táticas no dia a dia em busca da sobrevivência. Por experimentarem “[...] a fraqueza em meios de informação, em bens financeiros e em ‘seguranças’ de todo o tipo” (CERTEAU, 2014, p. 43), recorrem à astúcia, ao sonho ou ao senso de humor como armas contra a realidade estabelecida, embora não haja garantias de transformação do real dessa maneira. Nas obras de Ariano Suassuna tal necessária ponderação é feita por Albuquerque Jr. (1994, p. 229, grifo nosso): “O Nordeste de Ariano luta contra o mundanismo, aceita a imperfeição das instituições terrenas e não acredita na criação de um novo mundo. É um espaço e um povo em busca de misericórdia”.

O astuto também está presente na mídia, fazendo uso de táticas. No extinto *Me leva Brasil*, quadro que por 17 anos integrou o *Fantástico* (programa dominical da Rede Globo), ele é, entre outros personagens, “Adelço ganhador”, o “pão-duro de Caicó”. Entrevistado pelo repórter Maurício Kubrusly em duas ocasiões, o potiguar chegou às telas da TV em fevereiro de 2000, sendo apresentado ao público como alguém que faz tudo para ganhar dinheiro, desde chorar em velório até alugar rede em casa para o repouso das visitas. Abaixo transcrevemos trechos de sua passagem pelo *Me Leva Brasil* em 2010, quando Kubrusly revisitou alguns personagens marcantes na história do quadro.

SD1: Descobrimos o maior pão-duro do Brasil, o ganhador. Ele não abre a mão nem pra cumprimentar.

SD2: Encontramos o pão-duro dando uma entrevista na rádio de Caicó.
Adelço: Já comprei mais uns dois prédios, já tenho uma vila...

SD3: E ele continua inventando outros meios de ganhar dinheiro...

Maurício Kubrusly: Você pintou o cabelo?

Adelço: Pinte o cabelo, só porque a mulher me devia um dinheiro, aí eu fui receber o dinheiro, ela disse que não tinha, então eu disse: “Vamos descontar em uma pintura de cabelo”. *Eu não posso é perder, eu só posso ganhar.*

Compõe a SD1 a afirmação de que Adelço é “o maior pão-duro do Brasil”, seguida do emprego do intercurso (o discurso predecessor): faz-se alusão ao dizer popular de que uma pessoa avarenta é “mão fechada”. Imagens gravadas com o personagem em 2000 o mostram apertando a mão do repórter sem abri-la, o que é incitado pelo próprio Kubrusly, que já lhe estende a mão fechada. Os sentidos sobre Adelço inscrevem-no na formação discursiva *Avareza*. Na SD3, apesar de não chamar a si mesmo de pão-duro ou avarento, ele atesta que não pode perder, reforçando a imagem construída pela reportagem. A astúcia aparecerá atrelada na SD2 à compra de prédios, a partir da pressuposição a que o dizer dá margem, apontando para o não dito. Entende-se que “inventando formas de ganhar dinheiro”, Adelço conquista as suas posses e torna-se famoso, dando entrevista para a rádio e para a Globo.

O teatro de vidas simples, primárias e risíveis transmuda-se em *takes* de vidas simples, primárias e risíveis. O *Me leva Brasil* nasce destas imagens, como explica Maurício Kubrusly em 2008, ao anunciar o retorno do quadro à programação do *Fantástico* após um tempo fora do ar. “A ideia é a mesma: contar histórias de pessoas simples, que moram longe das grandes cidades [...] A Maria José conseguiu fidelidade do cliente mesmo depois da morte... Histórias assim é que dão brilho ao *Me Leva*, esses brasileiros que inventam coisas meio malucas” (KUBRUSLY, 2008a). Na primeira matéria desse retorno (KUBRUSLY, 2008b), o repórter viaja até o Ceará para apresentar Acácio Engraxate, mais um personagem cuja representação analisaremos comparativamente à imagem de João Grilo.

SD4: Acácio Engraxate, da Rádio Canela. Sempre que sai para trabalhar *promove um salseiro em Campos Sales*, cidade cearense de menos de 30 mil habitantes. *Ele é o engraxate show.*

SD5: **Maurício Kubrusly:** *Atenção para o equipamento:* um cap... Esse fone aqui, como é que é isso aqui?

Acácio Engraxate: É um megafone

Acácio Engraxate (Ligando um interruptor de abajur cor de rosa, que faz a música tocar no megafone): Esse aqui comanda tudo sozinho, né? Vai aqui.

Acácio Engraxate: Esse aqui é um mp3 onde está (sic) todas as músicas aí

Maurício Kubrusly: Você tem um crachá

Acácio Engraxate: Crachazinho, Acácio Engraxate, da Rádio Canela

Maurício Kubrusly (Apontando para uma pochete, localizada na cintura de Acácio): Aqui a bateria, e aqui...

Acácio Engraxate: Aqui eu boto as precisão (sic)

SD6: Claro que ele não ganhou a moto, *mas continua inventando maneiras diferentes para ganhar dinheiro...*

Novamente vemos a alusão à astúcia na SD6, uma sequência quase idêntica à primeira frase da SD3, quando Kubrusly afirma que Adelço ganhador “inventa meios de ganhar dinheiro”. Tal dizer remete às tentativas de João Grilo em “dar um jeito” nas situações, encontrando saídas para as adversidades, ou ainda às táticas de que fala Certeau. Adelço e Acácio inventam seus cotidianos a partir das armas que têm disponíveis: no caso do potiguar, a *Avareza*, no caso do cearense, a *Criatividade*. Essa é a formação discursiva onde se inscrevem os sentidos da SD5, que revela o tipo de astúcia de Acácio. Ele faz uso de uma

série de “equipamentos” inusitados para anunciar a sua presença por onde passa. Acácio dá o seu jeito de atrair clientes e também curiosos, que, nas imagens exibidas no *Me Leva Brasil*, cercam o personagem, acompanham o seu caminhar, o que, certamente, também é fruto da presença de uma equipe de TV na cidade – não à toa, as pessoas sorriem para a câmera. A imagem que se faz de Acácio está posta principalmente na SD4: ele é o “engraxate show”, que promove o “salseiro”, o tumulto, na pacata Campos Sales, uma cidade de poucos habitantes. Acácio entretém, o que aponta para outra formação discursiva: a do *Espetáculo*.

A procura do quadro é pelo exótico, segundo o valor-notícia da surpresa ou da raridade. Importa achar no anônimo, o incomum, o extraordinário, o pitoresco, com o perigo de transformar o personagem real em caricato, em uma figura meramente ilustrativa, com grande potencial para distrair. Tal fórmula de sucesso foi ainda absorvida pelo *Domingo Espetacular*, programa da Record que busca concorrer com o *Fantástico* em termos de audiência. Se o *Me Leva Brasil* saiu da grade televisiva, o quadro *Achamos no Brasil* mantém no ar os “causos” de brasileiros do interior, figuras curiosas, muitas delas do Nordeste.

O forte desgracioso

Das mais de 700 páginas da edição de *Os Sertões* consultada neste artigo, 180 se voltam à descrição do homem sertanejo. A parte II do livro de Euclides da Cunha (2001, p. 151) abarca da “complexidade do problema etnológico do Brasil”, com a constatação do processo de miscigenação, aos antecedentes do arraial de Canudos, palco do conflito armado que contrapôs os seguidores do líder religioso Antônio Conselheiro e o Exército entre 1896 e 1897. Enviado especial de *O Estado de S. Paulo*, Euclides desenvolveu reportagens sobre os confrontos, que terminaram com a morte da maior parte dos 25 mil habitantes daquela comunidade no interior da Bahia. A narrativa foi publicada como livro em 1902.

Embora nasça do fazer jornalístico, pretendendo-se “uma abordagem ‘científica’ sobre os acontecimentos em Canudos”, nas palavras de Albuquerque Jr. (1988, p. 226), *Os Sertões* é descrito pelo historiador como “discurso ficcional”, construído para explicar “as causas do atraso nortista e da ‘barbárie’ de sua gente”. Na obra, ora Euclides trata com simpatia os revoltosos ora explica a conduta deles a partir de posições teóricas depreciativas (GALVÃO, 1974 apud ALBUQUERQUE JR., 1988, p. 226). Um exemplo de tal constatação é a SD1 da formação discursiva *Desvalorização*: “A índole *incoerente, desigual e revolta* do mestiço como que denota um íntimo e intenso esforço de eliminação dos atributos que *lhe impedem a vida num meio mais adiantado e complexo*” (CUNHA, 2001, p. 207, grifos nossos). O trecho remete ao evolucionismo social. Na esteira dos estudos de Charles Darwin, certos antropólogos defenderam a existência de estágios distintos da sociedade, indo do primitivo, onde o sertanejo é encerrado por Euclides, ao “civilizado”. Vejamos outras sequências:

SD2: É *desgracioso, desengonçado, torto*. Hércules-*Quasímodo*, reflete no aspecto a *fealdade típica dos fracos*. O andar sem firmeza, *sem aprumo*, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de *membros desarticulados*. Agrava-o a *postura normalmente abatida*, num manifestar de *displicência* que lhe dá um caráter de humildade *deprimente*.

SD3: Reflete a *preguiça invencível*, a *atonia muscular perene*, em tudo: na *palavra remorada*, no *gesto contrafeito*, no *andar desaprumado*, na *cadência langorosa* das modinhas, na *tendência constante à imobilidade* e à quietude.

SD4: É impossível idear-se cavaleiro mais *chucro e deselegante*; sem posição, pernas coladas ao bojo da montaria, tronco pendido para a frente e

oscilando à feição da andadura dos pequenos cavalos do sertão, desferrados e maltratados, resistentes e rápidos como poucos. Nesta *atitude indolente*, acompanhando morosamente, a passo, pelas chapadas, o passo tardo das boiadas, o *vaqueiro preguiçoso* quase transforma o “campeão” que cavalga na rede amolecedora em que atravessa dois terços da existência.

SD5: O gaúcho do Sul, ao encontrá-lo nesse instante, sobreolhá-lo-ia *comiserado*. O vaqueiro do Norte é *a sua antítese*. *Na postura, no gesto, na palavra, na índole e nos hábitos não há equipará-los*.

Cada uma das SDs é construída a partir de juízos de valor, com o emprego de adjetivos que atribuem características depreciativas à aparência, ao caminhar, à postura, à fala, ao gesto e aos hábitos do sertanejo. A preguiça e o desaprumo são citados em mais de uma sequência. Tal como na SD1, na SD5 há uma comparação que subjuga o nordestino: o vaqueiro é a antítese do gaúcho, digno de mera pena por parte do sulista, em posição superior. Adiante, Euclides da Cunha fará a ressalva de que o gaúcho “não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsicada” (Ibidem, p. 211). A natureza é “carinhosa” com o gaúcho, o “encanta”, enquanto é “selvagem” com o vaqueiro. Mas se ela pode transformar o sertanejo em Quasimodo (interdiscurso: é feita alusão ao corcunda de nascença, temido pela sociedade e recluso na Catedral de Notre-Dame, em Paris; personagem de Victor Hugo) também pode, paradoxalmente, transformá-lo em Hércules, o semideus grego. Surge uma nova formação discursiva, oposta em relação à primeira, a *Valorização*.

SD6: O sertanejo é, antes de tudo, *um forte*. *Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral*.

SD7: Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das *energias adormecidas*. *O homem transfigura-se*. *Empertiga-se*, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os *ombros possantes* aclarada pelo *olhar desassombrado e forte*; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do *relaxamento habitual dos órgãos*; e da *figura vulgar* do tabaréu canhestro reponta, inesperadamente, o *aspecto dominador de um titã acobreado e potente*, num desdobramento surpreendente de *força e agilidade extraordinárias*.

Na SD6 o sertanejo não mais tem a sua aparência depreciada, não mais é o raquítico a que tanto se faz referência, imagética e discursivamente; antes, é enaltecido frente ao morador do litoral. Já na SD7, o uso de novos adjetivos culmina por alçar o sertanejo ao lugar do titã, uma figura mitológica, o ancestral dos deuses. Um ancestral advindo da transfiguração, ou seja, para o “aspecto dominador” surgir, o homem do sertão é inicialmente desvalorizado, a partir da menção às “energias adormecidas”, ao “relaxamento habitual dos órgãos”, à “figura vulgar”. Há que se frisar, porém, que com Euclides este sujeito ocupa mais de uma posição no discurso. Não é único. A representação desses dois lugares no processo discursivo mostra-se oposta e, ao mesmo tempo, indissociável.

Cem anos após a morte de Euclides, nasce um novo trabalho de nome *Os Sertões*. Trata-se da reportagem de Fabiana Moraes publicada pelo *Jornal do Comercio* em 2009 e vencedora de um Prêmio Esso. O especial tem como ponto de partida a constatação de que “[...] antes de tudo, o Sertão é uma ideia. Ela frequentemente vira-se do avesso e nos desarma. Não é o oco do mundo nem há um só” (MORAES, 2009, p. 3). Escreve ainda o diretor de redação: “não se pretende aqui enterrar a conhecida imagem do chão quente, rachado pela seca [...] Este Sertão existe, mas jagunços do asfalto também estão ali, assim como há outros tipos e outra gente sertaneja que nem a genialidade de Euclides poderia prever” (SAMPAIO, 2009, p. 2). Na apresentação deste produto jornalístico fica clara, portanto, a noção que seus

criadores possuem acerca da construção feita do sertão e do sertanejo. O material aparece em determinados momentos dialogando com trechos escritos por Euclides da Cunha e, em outros, em choque com passagens colhidas da obra de 1902.

Até agora exploramos o conteúdo relativo ao novo migrante da *Veja*, distanciado da imagem do retirante Chico Bento, e outros dois conteúdos relativos a nordestinos que participaram do *Me Leva Brasil*, esses discursivamente próximos da figura de João Grilo. Em nossa última análise, o foco estará nas marcas que contrastam com aquelas apreensíveis na *FD Desvalorização*, identificada no livro de Euclides da Cunha. A descrição do sertanejo a partir de características depreciativas o simplifica, mas integra a nossa hipótese a consideração de que é possível ao repórter abranger pluralidades e complexidades dos seus entrevistados. Para investigar tal premissa, selecionamos trechos acerca de três dos nove personagens que compõem o caderno impresso do especial *Os Sertões*. A nosso ver, trata-se dos que mais colocam em xeque abordagens pejorativas presentes no livro *Os Sertões*. São eles: o beato contra o código de barras; a loura cortejada na cidade, que não deseja fazer cirurgia de mudança de sexo; e o b-boy que é, antes de tudo, um forte.

Nos 4.713 quilômetros de estradas percorridas entre o interior da Bahia e do Ceará, a equipe encontra José Manuel Alves de Jesus. Ele está à frente do grupo que crê em Juazeiro do Norte (CE) como a terra santa, que acredita na proximidade do fim do mundo, e que vive em penitência por meio da castidade combinada com o distanciamento do dinheiro. De imediato, sua foto, próxima da palavra “beato”, remete a Antônio Conselheiro. Assim como o fundador de Canudos, Manuel está ali, com “cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa” (CUNHA, 2001, p. 266). Já a forma como são ditos os diferencia. Conselheiro se inscreve na formação discursiva *Loucura*, sendo associado ao devaneio, à confusão mental, à ilusão e à aberração:

SD1: Parou aí indefinidamente, *nas fronteiras oscilantes da loucura*, nessa zona mental onde se confundem facínoras e heróis, reformadores brilhantes e aleijões tacanhos e se acotovelam gênios e degenerados. Não a transpôs.

SD2: Espécie de *grande homem pelo avesso*, Antônio Conselheiro reunia no *misticismo doentio* todos os erros e superstições que formam o *coeficiente doentio da nossa nacionalidade*. Arrastava o povo sertanejo não porque dominasse, mas porque *o dominavam as aberrações* daquele. Favorecia-o o meio e ele realizava, às vezes, como vimos, o *absurdo de ser útil*.

O beato Manuel, por sua vez, se inscreve na formação discursiva *Dois mundos*, e está posto no discurso como alguém com orgulho de ocupar o canto “do outro lado da parede”, onde está o candeeiro e o altar, que o levarão ao céu (SDs 1, 2 e 3). A neta é vista por ele como alguém que o demônio domina, por preferir a blusa justa ao vestido azul dos Ave de Jesus. E se o vestido deixa de caber, também a roupa da penitente parece não acompanhar o crescimento, para o desgosto do avô (SD1):

SD1: Amanda, 12 anos, queria aparecer na foto. Mas, *de blusinha justa com laço no ombro não podia*. Correu para dentro de casa para buscar o vestido azul que, naquele momento, ganhou outro sentido. *A roupa não entrou – e a menina, na verdade, até preferiu assim*. Não quer outra daquela. “Desde que ela nasceu, eu batalho. Tentei segurar, mas *o demônio não deixa*”, diz o avô Manuel, o homem à frente dos penitentes Ave de Jesus. “Se entrar na penitência, não pode namorar”, explica, depois, a garota. Amanda e Manuel moram na mesma casa, onde uma parede divide o canto de cada um. A separação entre os dois, porém, é maior no plano simbólico: *ele crê que o dilúvio, o nascimento, a Paixão e a Ressurreição de Cristo aconteceram em Juazeiro do Norte*; ela vê desenho animado na TV, *é devota do NX Zero* e gosta de botar a barriga de fora.

SD2: Quando a gente olha dentro do lar azul, vê materializados esses *cantos tão diferentes*: no da menina que vive com a mãe, a *luz elétrica, o celular e o DVD*; ao redor de Seu Manuel, as cadeiras, o *candeeiro* e *um altar*, colocado sob dezenas de quadros na parede.

SD3: Há também um *orgulho pela sina de escolhido, orgulho do lugar especial no alto*, pequeno e vasto paraíso. O céu, ensinou-lhe o Mestre, tem 1,70 de altura, onde caberão somente *aqueles que negaram o mundano*, o tal código e o NX Zero. Para estes, Deus, exímio e absoluto engenheiro, desenhou um céu com 9 milhões de léguas de altura, espaço necessário para *caber todos aqueles que estão do outro lado da parede*.

O referente, ou seja, aquilo de que Manuel fala (a sua crença), é visto por ele como a possibilidade da salvação, enquanto a violência, a pornografia, a cegueira dos homens e a blusa de lacinho da neta (MORAES, 2009, p. 10) são sinônimos da perdição. “Os homens perderam o medo e o mundo virou do avesso”, diz Manuel (In MORAES, 2009, p. 10), enquanto o grupo dos Ave perde adeptos: de 40 para 12. O mal que se espalha faz do beato um homem “assustado”, que olha para o outro com desconfiança, a repórter inclusa, a ponto de ser usado o plural no texto:

SD4: Na verdade, toda gente, *para além daquelas casas azuis*, é vista com extrema desconfiança: corrompidos, malévolos, *somos resultado de uma ação divina mal sucedida*, que pode ser constatada tanto na bala endereçada ao outro quanto no código de barras.

Neste jogo de representações (de si, do outro e do referente), o beato do século XX não é o louco. Ao invés de assim concebê-lo, como é feito no livro, com a desvalorização de Antônio Conselheiro, a reportagem apresenta um homem dividido entre o modo como concebe o viver e o modo oposto, materializado no cômodo ao lado.

Outros dois personagens do especial terão aqui suas representações analisadas. Lohanne Alves, nascida Jaílson, é conhecida como “Lourinha” no sertão de Pajeú (PE). Luiz Carlos é o *b-boy* Fênix, que se divide entre o trabalho como empacotador no supermercado, o cotidiano ao lado de Nagila e do filho de 2 anos, e os giros ágeis junto do grupo de *street dance* no sertão de Moxotó (PE). A imagem de ambos é contraposta na reportagem a passagens de Euclides sobre a figura inalterável do sertanejo. As reproduzimos abaixo na íntegra. Na primeira, o escritor descreve o vaqueiro. Na segunda, se refere ao mestiço:

SD1: *E ali estão com as suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas*, o seu sentimento religioso levado até o fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de *rimas de três séculos... Raça forte e antiga, de caracteres definidos e imutáveis mesmo nas maiores crises* – quando a *roupa de couro do vaqueiro se faz a armadura flexível* do jagunço – oriunda de elementos convergentes de todos os pontos, porém *diversa das demais deste país*, ela é inegavelmente um expressivo exemplo do quanto importam as reações do meio.

SD2: Ora, toda essa população perdida num recanto dos sertões lá permaneceu até agora, *reproduzindo-se livre de elementos estranhos*, como que insulada, e realizando, por isso mesmo, a máxima intensidade de *cruzamento uniforme capaz de justificar o aparecimento de um tipo mestiço bem definido*, completo.

Nas sequências, o nordestino aparece como alguém que, isolado em seu meio, conserva atributos de gerações passadas, constituindo um tipo específico, apegado às tradições. Na formação discursiva *Imutabilidade*, não cabem “elementos estranhos”, que falem de posição destoante, que vistam outras vestes ou tenham outros hábitos. O que pode e deve ser dito desta FD está ligado ao estereótipo de uma “raça forte e antiga”, moldada pela natureza, trajada de roupa de couro, armadura, apartada do restante do país. Mas Lohanne e Luiz Carlos não estão inscritos na FD *Imutabilidade*. São ditos e falam no discurso em outra posição e conjuntura sócio-histórica, como é possível constatar nas sequências abaixo:

SD1: Lourinha, os *peitinhos se destacando na camiseta após dois anos tomando injeções e comprimidos anticoncepcionais*, nunca se interessou por ofertas de emprego em um dos três postos de combustíveis da cidade, tampouco se vê plantando algodão, feijão, milho, banana ou caju, algumas das bases da produção agrícola que sustenta o município. *O trabalho na roça, comum na região e já realizado por seus pais, não faz sentido para a garota que adora scarpins, retoca as raízes dos cabelos a cada três meses e arranca os detestados pelos masculinos com uma pinça*. O visual dá trabalho, mas ela insiste. *“De cabelo curto e preto, pareço uma lésbica”*.

SD2: *Com o cabelo curto e pintado de louro, tatuado, boné virado para trás e calças laranja, Luiz é a imagem do rapper americano, tornada produto cultural nacional através do “mano” paulistano* – em termos de vestuário, rap, hip-hop e street dance acabam revelando poucas diferenças entre si. Mas, para além dos códigos mundializados, o funcionário do Paulistão guarda em si uma série de cruzamentos culturais que desafiam qualquer olhar reducionista: *saiu de uma infância vivida na roça ao lado do avô Zé Chico, ainda em Sousa, para viver boa parte da adolescência em Capão Redondo e no Rio Pequeno [...]* O contato com a dança e a música nascidas na Nova Iorque dos anos 70, quando várias das batalhas entre gangues eram resolvidas à base de break dance, só foi acontecer, *quem diria*, em Ibimirim.

Lohanne é apresentada discursivamente como alguém empenhada em demonstrar a sua feminilidade, além de se preocupar em como é vista. Mantém os cabelos longos e louros, pois acredita que, com cabelo curto e preto, parece algo que não é: lésbica. Na afirmação externa de quem é interiormente (uma mulher, que gosta de estar produzida, com salto alto, cabelo pintado e sem pelos), ela rompe com uma imagem comum na região, a do trabalhador do campo. Lohanne também é alguém que se recusa a seguir os passos da geração anterior, distante, portanto, dos “caracteres definidos e imutáveis” de que falava Euclides. Ela cria para si nova aparência porque “não faz sentido” encerrar-se na figura do homem e do agricultor. Também Luiz Carlos se distancia da imagem do avô na roça do sertão da Paraíba, para assumir “a imagem do rapper americano”, em uma série de cruzamentos culturais. Tanto em Lohanne quanto em Luiz é possível atestar rompimentos da ordem estabelecida. Aqui a formação discursiva é a *Disrupção*.

É válida ainda a análise do uso da expressão “quem diria” na SD2. Por meio dela, a autora se posiciona no texto, dando margem a mais de um sentido. Trata-se de um tom de surpresa, possivelmente porque o personagem morou durante anos na periferia de São Paulo (sendo esta a cidade que importou o *rapper americano*), mas ter conhecido o *break dance* bem distante da metrópole do Sudeste. A surpresa, todavia, pode se dar também porque não se espera encontrar em Ibimirim o dançarino de *break dance*. Lá se esperaria encontrar o vaqueiro, com a sua roupa de couro. Estaríamos, assim, diante de uma crítica à imagem que limita o sertanejo ao tão familiar (porque recorrentemente aludido) tipo descrito por Euclides.

Considerações finais

Se o Nordeste é uma “invenção”, como diz o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior, o sertanejo é o personagem igualmente construído que materializará as mazelas desta terra, presente no imaginário coletivo como aquela de cor ocre e solo rachado. O Nordeste e o nordestino estão postos em variados discursos a partir do prisma da seca que, nos textos aqui analisados, inscreve o sertanejo em formações discursivas como a *Carência* e a *Ausência*. A *Possibilidade de ascensão* e da mudança de vida é inerente à migração e a *Valorização* só se dá contraposta à natureza que agride. O sertanejo é forte, pois consegue, apesar de tudo o que sofre, sobreviver. Também encontramos dizeres que o encerram na *Imutabilidade*, na *Desvalorização* ou então no folclórico, no que é risível, na *Astúcia*. A posição da qual nasce o que pode e deve ser dito por e sobre esses personagens não contempla o complexo.

Sentidos constituídos discursivamente fazem ver. No jogo marcado por representações de si, do outro e do referente, as imagens que surgem de sertanejos da vida real os tornam personagens ilustrativos, tipos, muito próximos aos ficcionais, com o mesmo rosto e as mesmas características, a que se insiste em recorrer para falar do Nordeste. Não precisa ser assim. É possível “enxergar e escutar outras coisas na região”, como pede Albuquerque Júnior (1994, p. 468). É possível enxergar e escutar os dilemas do beato José Manuel, ao invés de tomá-lo como louco. É possível enxergar e escutar Lourinha e o seu desejo de que algo aconteça na cidadezinha do interior. É possível enxergar e escutar o *b-boy* que tem a sua vida marcada por uma série de cruzamentos culturais. Para isso, no entanto, é preciso a *Disrupção*, antes mesmo de o discurso ser constituído. É necessária a disrupção do olhar, que se recuse a ver apenas a “imagem-bumerangue” ou que condicione a ascensão do nordestino à migração. É necessário o pressuposto de que “[...] não é possível esgotar uma terra em 24 páginas e num sítio virtual”, entendendo os sertanejos, no necessário plural, como vidas, “[...] de um tempo e um lugar que reclamam visibilidade, não a imposta, e sim aquela determinada por suas próprias experiências” (MORAES, 2009, p. 3).

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O engenho anti-moderno: A invenção do Nordeste e outras artes. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. Falas de astúcia e de angústia: A seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1988.

BENETTI, Marcia. Análise de Discurso como método de pesquisa em Comunicação. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo (Org.). **Pesquisa em Comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 235-256.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: (campanha de Canudos). 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

- KUBRUSLY, Maurício. O Me Leva Brasil está de volta! Quadro do Fantástico. Rio de Janeiro: **Rede Globo**, 27 jan. 2008a. Duração 6 min. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/783593/>> Acesso em: 21 jan. 2021.
- _____. Me Leva Brasil está de volta. Quadro do Fantástico. Rio de Janeiro: **Rede Globo**, 10 fev. 2008b. Duração 5 min. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/788152/>> Acesso em: 30 mar. 2021.
- _____. Me Leva Brasil faz 10 anos. Quadro do Fantástico. Rio de Janeiro: **Rede Globo**, 3 jan. 2010. Duração 4 min. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1184908/>> Acesso em: 24 jan. 2021.
- LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- LORENÇATO, Arnaldo; CARVALHO, Pedro. A nova força nordestina: os migrantes do século 21 que transformam São Paulo. **Veja São Paulo**, São Paulo, 21 jan. 2021. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/capa-migrantes-nordestinos-sao-paulo/>> Acesso em: 23 jan. 2021.
- MORAES, Fabiana. Especial Os Sertões. **Jornal do Commercio**, Recife, 9 ago. 2009.
- _____. Óleo, Nordeste e a imagem-bumerangue. **Medium**, [S.I.], 6 nov. 2019. Disponível em: <<https://medium.com/@fabi2moraes/%C3%B3leo-nordeste-e-a-imagem-bumerangue-d27af06f0a96>> Acesso em: 20 jan. 2021.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- _____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 70. ed. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- SAMPAIO, Ivanildo. Editorial. In: Especial Os Sertões. **Jornal do Commercio**, Recife, 9 ago. 2009.
- SANTANA, Felipe. Um século depois, o drama da seca, retratado no livro ‘O Quinze’, se repete no Ceará. Reportagem exibida no Fantástico. Rio de Janeiro: **Rede Globo**, 28 dez. 2015. Duração 10 min. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/4704081/>> Acesso em: 5 fev. 2021.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo volume I: porque as notícias são como são**. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.