

O GÊNERO DE DISCURSO *CAUSO*, COISA DE CAIPIRA, COISA DE MINAS

Jarbas Vargas Nascimento¹
Eli Gomes Castanho²

RESUMO: A cultura caipira é comumente associada aos estados de São Paulo e Minas Gerais e o gênero *causo* é prática discursiva recorrente nesses espaços. O objetivo deste artigo é examinar o gênero de discurso *causo* por meio dos pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa, na perspectiva de Dominique Maingueneau (2006), fundamentalmente a partir da noção de cenas de enunciação. Para isso, elegemos como *corpus causos* do escritor paulista Cornélio Pires, do início do século XX. A análise apontou que, além de marcas linguísticas que caracterizam o gênero, são mobilizados conhecimentos cristalizados na cultura caipira, criando cenas validadas e enredando o leitor no universo caipira.

PALAVRAS-CHAVE: *causo*; cenas de enunciação; cultura caipira.

ABSTRACT: “Caipira” culture is commonly associated with the states of São Paulo and Minas Gerais and “causo” is recurring discursive practice in these areas. The aim of this article is to examine the discursive genre “causo” through theoretical discourse analysis, from the perspective of Dominique Maingueneau (2006), mainly from the notion of scenes of enunciation. We choose as the corpus, stories of the writer Cornelio Pires, the early twentieth century. The analysis showed that besides linguistic marks that characterize the genre, are mobilized knowledge crystallized in “caipira” culture, creating scenes validated and entangling the reader in the “caipira” universe.

KEYWORDS: stories; scenes of enunciation; “caipira” culture.

Considerações Iniciais

Erroneamente o termo “caipira” é empregado como um adjetivo, sendo substituído pelo termo “tímido”, “vergonhoso”, “inibido”. A fim de ilustrar essa acepção, citamos a fala do ator interiorano Paulo Betti que, em uma entrevista ao Jornal da Tarde, de 18/11/2008, a propósito da dificuldade de fazer cenas de nudez, disse: “Eu era muito caipira, vim de Sorocaba, e até beijar no rosto era estranho. Mas logo foi ficando claro que como ator a gente usa o corpo”.

¹Doutor em Letras (Semiótica e Linguística Geral) pela Universidade de São Paulo. Realizou pesquisa de pós-doutoramento na área de Letras, na UNESP - *Campus* Assis. Professor titular do Departamento de Português e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: jvnfl@yahoo.com.br

²Mestre em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutorando em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas. Docente do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* Ponta Porã. E-mail: eli.castanho@ifms.edu.br

Ser caipira é um modo de ser e estar no mundo e, para seu entendimento, é preciso voltar nosso olhar ao final do século XVI, perpassando pelos ciclos econômicos que atravessam os séculos. O percurso histórico da formação da cultura caipira é longo e exauri-lo seria quase que impossível, resta-nos, portanto, traçar um panorama geral. Antes, porém, é necessário esclarecer o conceito de cultura caipira. Para isso, temos recorrido a Antônio Cândido, o qual assim a define:

...certas porções do grande território devassado pelas bandeiras e entradas — já denominado significativamente Paulistânia — as características iniciais do vicentino se desdobram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira”. (CÂNDIDO, 2003, p.45).

A Paulistânia era a junção das capitanias de São Vicente com a de Santo Amaro e os originais caipiras eram justamente esses que ali viviam. Trata-se, pois, de dois grupos separados pela serra do mar, mas com afinidades no *modus vivendi*: os de serra abaixo (litoral) e os de serra acima (interior). Ambos falantes de língua do tronco tupi-guarani, que mais tarde seriam gramatizadas pelos jesuítas e a denominariam língua geral. Francisco explica como, na língua indígena, aqueles dois grupos eram diferenciados: “todo morador do litoral como ‘kai-ñ-çara’ e o do interior ‘kai-ñ-pira’. Eis as designações primitivas dos termos caiçara e caipira” (FRANCISCO, 2003, p.28).

A formação sócio-histórica do Brasil caipira

Darcy Ribeiro, após compor vasta teoria da história do Brasil, também cômico do caldeamento de matizes formadoras do povo brasileiro e da necessidade da criação de uma antropologia [do povo brasileiro], acha conveniente a divisão do país em *Brasis*. Desse modo, o antropólogo vê o processo de gestação da etnia brasileira marcada por períodos históricos e ciclos econômicos que trazem consigo novos núcleos que se aglutinam, cujo fruto é a unidade sociocultural básica de todos os brasileiros.

As ilhas-Brasil que admite são, exatamente nesta ordem, o Brasil Crioulo, o Brasil Caboclo, o Brasil Sertanejo, o Brasil Caipira (que mais aqui nos interessa) e o Brasil Sulino. A divisão é possível pela adoção de critérios econômicos, geográficos e ecológicos. Em certo ponto de sua explanação, Ribeiro diz que a identidade do brasileiro se concretiza ante a perenidade e os fracassos dos ciclos econômicos.

Separadamente, centramo-nos no Brasil Caipira, que teve como principal território o atual estado de São Paulo. Os paulistas antigos, da São Paulo quinhentista, viviam em situação de pobreza. O sucesso da cana-de-açúcar no nordeste centralizara a economia naquela região, logo, os paulistas, nem brancos, nem índios, tentavam driblar a pobreza com práticas rudes de sobrevivência. Quanto à indefinição racial desse núcleo, Ribeiro diz:

Esse modo de vida, rude e pobre, era o resultado das regressões sociais do processo deculturativo. Do tronco português, o paulista perdera a vida comunitária da vila, a disciplina patriarcal das sociedades agrárias tradicionais, o arado e a dieta baseada no trigo, no azeite e no vinho. Do tronco indígena perdera a autonomia da aldeia igualitária, toda voltada para o provimento da própria subsistência, a igualdade do trato social de sociedades não estratificadas em classes, a solidariedade da família extensa, o virtuosismo de artesãos. (RIBEIRO, 2006, p.331).

Mamelucos, portanto, aperfeiçoaram o desbravar das matas e aterrorizaram índios, sendo seus algozes, incansáveis, por torná-los escravos e mão-de-obra nos engenhos prósperos do Nordeste. Esse caráter desbravador prosseguiu ao Sul, dizimando índios missionários e, ao sabor da história, instituindo uma das principais marcas paulistas: as bandeiras.

Conta Ribeiro que a ambição dos bandeirantes teve seu sucesso com a descoberta das primeiras lavras de ouro, primeiramente nos sertões Taubaté em garimpos pobres; depois “em aluviões prodigiosamente ricos das morrarias de Minas Gerais” (RIBEIRO, 2006, p.336). O achado modificou a estrutura da região Sudeste, a começar pela transferência da capital de Salvador ao Rio de Janeiro, um período próspero e de revoltas, como a dos Emboabas, começaria. Os prósperos, antigos mineradores, passam a fazendeiros; e a população rural, agora cidatinos, apossam-se de glebas devolutas e vão selecionando suas terras, não mais em busca do ouro, mas sim, de terra para cultivá-la e fixar moradia. Desse modo, ainda segundo Darcy Ribeiro “a população se dispersa e se sedentariza, esforçando-se por atingir níveis mínimos de satisfação de suas necessidades” (RIBEIRO, 2006, p.346).

O convite ao êxodo se intensifica com a queda da economia aurífera. Famílias falidas também deixam a antiga e rica Minas Gerais, para viverem em sesmarias, levando consigo os escravos que ainda restam. Esses redutos que se apossaram de terras do Centro-Sul, estabelecendo limites ao Sul com o Paraná, passaram a viver à moda paulista do século XVI, porém, com as forças debilitadas dos antigos bandeirantes. A dispersão da população gerou nela sedentarismo, tornando-a ambiciosa somente para o sustento próprio, retrocedendo às

práticas indígenas de subsistência, esforçando-se por alcançar níveis mínimos para o suprimento de suas necessidades. Ressurgem também ações solidárias herdadas da matriz indígena, um exemplo dessas ações é o que as populações caipiras denominaram “mutirão” ou “muchirão”, uma vez que a mata virgem teria de ser devastada para o plantio da roça.

Contudo, esse modo de vida um tanto solidário e bestial encontraria obstáculos em razão das mudanças econômicas. A agroexportação inicia suas atividades e a questão da terra passa a ser discutível. O caipira vai deixando de ser bestial a partir do momento em que passa a conviver com o Estado, que lhe impõe leis sobre a terra. A luta pela posse da terra passa a ser negociada e, como alternativa de subsistência, o caipira apela à condição de meeiro de suas terras, sendo explorado por um “fazendeiro” ou grileiro dominante.

Os problemas decorrentes dessa reordenação social proposta pelo Estado, sobretudo com a Lei das Terras, em 1850, ganham mais força no final do século XIX com a explosão da cultura do café. De lavrador de seu próprio sustento, o homem do campo passa a figurar como assalariado, muitas vezes nem recebendo salário pecuniário, mas em troca de comida e moradia; desse modo, apesar de se ter já abolido a escravidão e fechado os mares para o tráfico negreiro, o camponês submete-se a uma nova forma de administração escravocrata.

Para dar conta da imensa demanda de mão-de-obra, os cafeicultores recorreram à importação do trabalho imigrante, a mão-de-obra estrangeira é conhecedora de um sistema produtivo capitalista e com aspirações a uma quantia de terra para expansão de seu agronegócio. O colono converte-se, então, em novo obstáculo ao caipira e aos ex-escravos, sem chances de competição contra o imigrante, por não conhecer o funcionamento da estrutura capitalista que lhes apresenta a economia do café, bem como as novas habilidades exigidas na faina com a terra. Conseqüentemente, o caipira trilhará, penosa e paulatinamente, uma nova estrada: a marginalização. Tal condição humana devia-se ao fato de que não havia mais espaços para o modo de vida caipira, dentro do sistema de fazendas, o que lhes acarretou dificuldade na manutenção de seus hábitos tradicionais, suas crenças, sua economia familiar. Os latifúndios ocuparam com pastos e gado as suas áreas de caça, alterando seu ecossistema.

O Brasil Caipira, por conseguinte, que teve sua gênese num contexto miserável, conquistou certo apogeu econômico no ciclo do ouro de Minas, teve suas riquezas extraviadas nos ciclos econômicos posteriores, regressando à condição miserável inicial do período colonial, mas, lutando contra um inimigo ainda mais forte: a modernização. Esse período em que São Paulo experimentou das tendências modernas em todas as áreas, recebeu, como

imitação e resquício de uma cultura galicista, o nome de *Belle Époque* Paulista. E é na década de 20 e seus entornos que a literatura com marcas do interior paulista começa a pipocar, cujos nomes mais lembrados são Monteiro Lobato, Valdomiro Silveira, Paulo Setúbal e Cornélio Pires.

Sobre Cornélio Pires e seus *causos*

Cornélio Pires nasceu no bairro de Sapopemba, em Tietê — local onde hoje se localiza o Parque Ecológico e Museu Histórico-pedagógico que leva seu nome — no dia 13 de julho de 1884. Sua origem é de família bandeirante e monçoneiros e seus pais são naturais da cidade de Capivari; o pai era agrimensor e a mãe do lar.

Sua vida adulta foi pitoresca, conforme adjetiva um de seus maiores biógrafos, Jofre Martins Veiga (1960), em seu livro *A vida pitoresca de Cornélio Pires*. O poeta caipira, como foi chamado, viveu em várias cidades do país. Autodidata, exerceu várias profissões, sendo a maior parte delas ligadas à comunicação. Foi escritor de 23 obras. Um dos últimos trabalhos realizado por Cornélio – conferencista, *showman* – foi decisivo para caracterizar o tipo de literatura que ele fazia, conforme nos diz Antonio Cândido, em prefácio à obra de Macedo Dantas:

a sua maior obra foi ação nos palcos, nas palestras, na literatura falada, que perde bastante quando é lida. Como os oradores, como certo tipo de poetas, como repentistas e velhos glosadores de mote, a dele foi uma literatura de ação e comunhão, feita para o calor do momento e a comunicação direta, eletrizante, com o público.

Em menino e moço, li muito os livros que ele publicou, bastante correntes nas cidades do Sul de Minas onde me criei. Posso, com um esforço de memória, reconstituir o impacto que tinham na vida cotidiana, contribuindo para um bom humor que ajudava os adultos e os meninos a viverem melhor alguns momentos. (DANTAS, 1976, p.11-12).

Em seu currículo, não se pode deixar de mencionar o fato de, mesmo tendo poucos recursos financeiros, haver sido mecenas de algumas duplas de moda de viola, possibilitando a essas o lançamento de discos. Por esse feito, Cornélio Pires tornou difundida a música caipira, tendo sido frequentemente lembrado na história do gênero musical no país. Ainda no fim de sua carreira, vencido pela mídia da sétima arte, tentou juntar-se a ela, gravando alguns filmes.

Sua produção literária é bem eclética ademais dos contos e *causos*, produziu também poemas e, nos anos 40, escreveu alguns livros de cunho espírita, haja vista sua adesão ao

espiritismo. Acrescente-se à sua produção, frequentes colaborações em meios periódicos de humor comuns à época, como a revista *O Pirralho* e *Almanaque d'O Sacy*, do próprio Cornélio.

Na capital paulista, teve contato com personalidades que exerceram influência em sua formação, a começar pela pensão em que se hospedava quase gratuitamente, uma vez que a proprietária era sua tia, Dona Belisária, viúva do filólogo Júlio Ribeiro. Na capital, conviveu com os jornalistas Amadeu e Rubens do Amaral, os quais além de amigos e incentivadores de Cornélio, eram seus primos.

A obra que escolhemos para este trabalho, *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho (o Queima campo)* foi sucesso de vendagem nos anos 20. Tamanho foi o êxito que os leitores, ávidos por mais *causos* do Joaquim Bentinho, motivaram o autor à publicação de mais um novo volume, que viria a ser publicado em 1929. Até mesmo o modernista Mário de Andrade, também folclorista, não deixou de reconhecer o tipo criado pelo tietense: “Porém é contigo que imagino e escrevo/ O rodapé do meu sonhar, romance/ Em que o Joaquim Bentinho dos desejos/Mente, mente, remente impávido essa/Mentirada gentil do que me falta”. (DANTAS, 1976, p. 297).

Como dito anteriormente, os anos 40 foram marcados por uma produção espírita; envolvido pela doutrina, iniciou trabalhos sociais em sua terra natal, inaugurando um abrigo para crianças. No final de sua vida, menos atuava como conferencista, até porque o cinema ia tomando seu lugar nos teatros. Aos 74 anos incompletos, morria Cornélio Pires no Hospital das Clínicas, em São Paulo, vítima de câncer na laringe, aos sete dias do mês de fevereiro de 1958.

As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo

Os textos que compõem nossa análise estão na obra *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho (o queima-campo)*, que foi publicada em 1924. Para este trabalho utilizamos uma terceira edição da obra, relançada em 1927. Tal foi o sucesso que Cornélio Pires teve de lançar uma continuação *das estrambóticas aventuras*. As duas obras conseguiram uma tiragem de cinquenta mil exemplares e, como foi reconhecido por escritores como Mário de Andrade, Monteiro Lobato e jornalistas da época, podemos dizer que a obra

foi chave capaz de abrir-lhe as portas das editoras; uma vez que chegou a vender, segundo Dantas quinze mil exemplares de *As estrambóticas aventuras...* em apenas quinze dias.

A diferença entre esses dois volumes é que o primeiro trata do caipira com um olhar mais romântico, vendo-o como o bom selvagem. Já no segundo momento, ainda de acordo com Dantas, há na prosa de 29, um tom melancólico, saudosista,

de tristeza, em face da progressiva dissolução da sociedade caipira, do avanço do progresso, da técnica, das derrubadas de matas para cederem lugar a lavouras importantes. Entre 1924 e 1929, o colono italiano, inteligente, enérgico, empreendedor, tinha imprimido características novas à economia rural paulista. O rei do Café havia desalojado também os Bentinhos sem terra ou enriquecido seus parentes já remediados. (DANTAS, 1976, p.132).

Em ambos os livros há a predominância do gênero *causo*, cuja composição estrutural se dá por meio das trocas de turnos entre o homem da cidade (o próprio narrador) e o personagem título, o homem do campo. A própria forma composicional do *causo* já sugere a presença de variantes linguísticas usadas por seus respectivos falantes, o que já impõe um estilo próprio ao gênero, fato que faz Dantas apontar para a existência de uma língua dual. A temática comum é a mentira que os sitiantes pregam no “estrangeiro”, produzindo, a partir daí, o humor. O narrador da cidade, um verdadeiro “caipirólogo”, nos explica sobre a temática do *causo*:

Entre os caipiras a mentira, quasi sempre, é um jogo de espírito. Mentem por passa-tempo, para empulhar o próximo, principalmente se esse próximo é da cidade. Depois de pregar meia dúzia de mentiras a um cidadão (homem da cidade) o caipira, no sítio, em festas, goza! Ri gostosamente, contando aos companheiros... (PIRES, 1927, p.14).

Dessas mentiras é que trata o livro. O narrador, em conversa ao pé do fogo, conta *causos* variados, mentiras que fazem rir e passar o tempo na fazenda. O protagonista desses *causos* é Joaquim Bentinho que, no diálogo que mantém com o narrador, demais caipiras e o leitor, segue com as histórias. No total são 15 *causos* contados pelo caipira, a maioria deles tem os títulos iniciados com a expressão *De como...*

Toda essa mentirada, contada ao pé do fogo, vai revelando uma série de saberes que o camponês detém acerca da fauna e da flora do mundo caipira, modos e costumes, da paisagem, visões de mundo. Precede às histórias uma contextualização por parte do narrador, situando o leitor em seu espaço – a fazenda velha – e descrevendo detalhadamente o personagem que irá conduzir todos os *causos*.

O discurso literário

Roman Jakobson (1969, p.118) certa vez perguntou: “que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”. A resposta, naquela perspectiva funcionalista, seria a função poética da linguagem. Mas para a AD, o que viria a ser a discurso literário? Ou reformulando a pergunta do funcionalista: “o que é que faz de um discurso um discurso literário?” E mais: “que é que nos leva a ver o *causo* como materialização do discurso literário?”.

A AD trabalha com a noção sociológica de instituições; de maneira que todo discurso se instaura numa determinada instituição discursiva, no caso, a literária. Por instituição literária, entendemos com Maingueneau, ser aquela capaz de designar a vida literária, isto é, os escritores, os prêmios, os editores, as representações coletivas sobre os escritores, a legislação que norteia os trâmites literários, as instâncias que legitimam e premiam as obras, os usos etc. Tudo isso limita o dizer e as formas de dizer. Desse modo, entendemos a noção de discurso literário como discurso constituinte, legitimado por práticas sociais do campo literário. O teórico define discursos constituintes como aqueles que “conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso”. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 61).

O discurso literário surge, então, de um lugar social que o institucionaliza e o legitima por meio das práticas anteriormente citadas; sendo que cada época tem seus lugares instituídos, assim como foram os salões no século XVII e XVIII e os cafés para o século XIX, espaços que albergavam os artistas e, por esse pertencimento, eram investidos por *ethos* de escritores. Em contrapartida, é também motor gerador de sua existência a criação de um outro lugar não-institucionalizado, um não-lugar onde os textos surgem; lugares criados pelo escritor para fazer dialogar com aqueles lugares institucionalizados.

Assim, numa perspectiva discursiva, o que delimita um texto e nos faz dizer ser ou não ser literário é o pertencimento a uma instituição literária que, com suas práticas o legitima. Ao contrário do que possa propor um quadro teórico de orientação mais estruturalista em que a própria literatura abonaria e reconheceria suas formas de expressão, mediante a taxionomia de escolas literárias e estilos de época. Por fim, “para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição.” MAINGUENEAU (2006b, p. 89).

Mais adiante, veremos como Cornélio Pires se posiciona acerca de um pertencimento a uma instituição literária que ele classifica como regionalista, exatamente por tentar traduzir o universo discursivo da cultura caipira.

Cenas de enunciação

O conceito de cenas de enunciação foi apresentado, inicialmente, sob outros rótulos por Maingueneau, conforme recupera Rocha (1997, p. 93-95). O conceito é primeiramente apresentado em *Gênese do Discurso* como dêixis enunciativa. Essa se constituiria sob o duplo registro de uma dimensão espacial (aqui) e uma dimensão temporal (agora), nomeadas, respectivamente por cena e cronologia.

Dois anos mais tarde, conforme lembra Rocha, o conceito é reformulado em *Elementos de Linguística para o Texto Literário*, a partir do acréscimo de concepções de Benveniste, culminando em situação de enunciação, por apresentar um tempo, um espaço e, por outro lado, seguindo a orientação enunciativa, um enunciador e um destinatário. Essa situação de enunciação seria tratada, ainda na mesma obra, como “sinônimo” de cena enunciativa. Com essa nomenclatura é que o conceito reaparece em *Novas Tendências em Análise do Discurso*.

Já em obras mais recentes (MAINGUENEAU, 2006c e 2008a) trata, respectivamente de cena de enunciação e *cenas da enunciação*, a última, inclusive, se configura como título da tradução brasileira. Não obstante a variação da nomenclatura, sua acepção continuou quase que inalterada em comparação a cena enunciativa.

Ao usar o discurso, o enunciador sempre encena sua fala, num contexto capaz de enredar a si e a seu co-enunciador, colocando ambos os interlocutores numa rede de sentidos. Desse modo, a enunciação cria espaços, cenas, onde as partes interessadas no que veicula um discurso se negociam num espaço-tempo, por meio de construções textuais próprias, com propósito e público-alvo também próprios. A essas cenas, Maingueneau nomeia cena englobante, cena genérica e cenografia.

A cena englobante delimita o espaço de origem de uma fala; percebê-la em um texto implica o reconhecimento do lugar social, da instituição de onde ele emana. É por esse tipo de cena que o analista torna-se capaz de dizer que determinado texto pertencente ao discurso

político, literário, religioso etc. Ao assim fazer, reconhece-se a cena englobante do texto, ou seja, o tipo de discurso a que ele pertence.

Já a cena genérica alude aos traços composicionais, temáticos e estilísticos que restringem uma estrutura textual. Esse tipo de cena diz respeito ao gênero de discurso utilizado. Algumas cenas possuem certa estabilidade estrutural como uma carta comercial, um relatório pericial, uma prescrição médica, uma receita culinária. No entanto, uma cena genérica pode ser arquitetada com outros propósitos, além daqueles que já lhes são ontológicos. Tal recurso é muito usado nos gêneros pertencentes a uma cena englobante publicitária. É comum vermos anúncios sob diferentes estruturas genéricas: receitas, telefonema, bilhete, *e-mail* entre muitas outras formas que compõe a diversidade genérica de uma língua.

Os dois tipos de cenas mencionadas definem o que vem sendo chamado, conjuntamente, de quadro cênico do texto, o qual define “o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço do tipo e do gênero de discurso”. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87) Por seu caráter estável, o leitor não se confronta diretamente com o quadro cênico. O contato destinatário-texto se dá pela cenografia, isto é, pelas artimanhas do texto capazes de envolver o leitor numa espécie de armadilha que o transporta para um segundo plano.

A cenografia não pode ser entendida simplesmente como um quadro empírico, um cenário. Esse pensamento equivocado traz em seu bojo a ideia de que o discurso surge espontaneamente no interior de um espaço pré-construído. Na verdade, a cenografia é dada e também construída por meio da enunciação. É a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala. Vista desta forma, a cenografia é o próprio ato de enunciação, é o colocar em prática o discurso.

Vale ressaltar, também, que a cenografia pode apoiar-se em cenas validadas. Para ilustrar esse conceito, o analista do discurso recorre a uma propaganda política francesa em que o candidato à presidência, numa carta aos franceses, refere-se a seus compatriotas para “uma espécie de reflexão em comum, como acontece quando a família se reúne à noite, em volta da mesa” (MAINGUENEAU, 2008a, p.92). Esse costume da reflexão em família, à hora do jantar, é consolidado entre os hábitos culturais na França. Desse modo, Maingueneau vê na fala do candidato o uso de uma situação já consolidada entre os franceses e a essa estratégia para a composição da cenografia dá o nome de cena validada.

Acerca do sufixo –grafia, na palavra cenografia, o autor define como

legitimante que traça um círculo: o discurso implica uma certa situação de enunciação, um ethos e um “código linguageiro” através do qual se configura um mundo que, em retorno, os valida por seu próprio desenvolvimento. O “conteúdo” aparece assim inseparável da cenografia que o porta. (MAINGUENEAU, 2006c, p.47).

Pela construção da cenografia, onde nasce a fala, é que se constroem condições para enunciar como convém (uma cena genérica), considerando os lugares sociais de onde se fala (uma cena englobante).

Cenas de enunciação no gênero causo

Fazer uso de um discurso literário implica assumir posicionamentos, isto é, escolas, doutrinas, movimentos... Tais posicionamentos não são apenas doutrinas estéticas a serem seguidas; são indissociáveis dos lugares sociais de que os escritores fazem parte, o estatuto de seus autores e as práticas que eles investem e pelas quais eles são investidos.

Da mesma forma que um médico é revestido de autoridade para prescrever algum medicamento, o escritor tem de revestir-se de um posicionamento capaz de legitimar o seu discurso como sendo literário. A diferença entre o médico e o escritor é que o primeiro pode comprovar sua autoridade com um diploma, já o escritor, “para determinar quem tem o direito de enunciar, um posicionamento literário define à sua própria maneira quem é um autor legítimo”. (MAINGUENEAU, 2006a, p. 151).

As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho são escritas num momento em que Cornélio Pires já conta com representatividade no meio literário paulista, sobretudo por meio dos seus *shows* que dava pelo Brasil e por conta dos seus sete livros que lançara: *Musa caipira* (1910), *O Montouro* (1911), *Versos* (1912), *Tragédia cabocla* (1914), *Quem conta um conto* (1916), *Cenas e paisagem da minha terra* (1921) e *Conversas ao pé do fogo* (1921). A oitava obra, *As estrambóticas aventuras...*, viria três anos depois. Veiga conta-nos a emergência dessa obra num período áureo do já consagrado autor:

Em princípios de 1924, Cornélio Pires esteve em Tietê para descansar da longa viagem que fizera. A ociosidade e o interesse do público por suas obras, que já estavam todas esgotadas, levaram-no a preparar outro livro. Desta vez ele aproveitou as histórias contadas por Joaquim Bentinho, o caipira mais mentiroso da zona Sorocabana. Segundo depoimento de respeitáveis tietenses, o personagem de Cornélio existiu realmente e viveu bom tempo em Tietê.

“Joaquim Bentinho, o Queima Campo”, era título primitivo do livro, mas Amadeu Amaral, ao folhar os originais, mudou-o para “As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho (o Queima Campo)” (VEIGA, 1960, p.109).

Como se não bastasse a popularidade de Cornélio Pires, cujos “modestos volumes do bardo matuto esgotavam-se em trinta dias” (VEIGA, 1960, p.109), o escritor sentia a necessidade de autoafirmação como autor. Como revelaremos pela análise da introdução de seu livro:

Recorte 1

Escrevendo para a “minha gente”, para os “meus caipiras”, quer da sejam da cidade quer dos sítios, desde 1910 me dedico ao regionalismo, e não procuro “fazer literatura” para a alta crítica...

A pretexto de narrar casos e mentiras, registo o linguajar roceiro, expendo considerações ligeiras sobre as necessidades dos nossos caipiras e procuro dar uma pallida ideia da nossa gente, da vida rustica e da nossa paisagem.

Talvez a obra não sáia ao sabor de certos leitores...

Paciencia... Quem dá o que tem...

O que posso asseverar é que mestre da estatura de Candido Figueiredo, Leite Vasconcellos, Carolina Michaelis e notaveis lexicographos brasileiros, podem “pescar” regionalismos de verdade nas paginas que se seguem.

E é só...

O AUTOR.

A primeira palavra do autor é de estabelecer, logo de início, contato com seus interlocutores. Esses, a quem chama de “minha gente”, devem ser os caipiras; no entanto, o termo é expandido a caipiras da cidade e do sítio. Mas o que será que o autor quis nos dizer com “caipiras da cidade”? Duas leituras nos são possíveis: 1) aqueles que praticaram o êxodo rural e passaram a viver nas cidades; 2) aqueles que mesmo não sendo moradores dos sítios, admiram e gostam desse modo de vida.

Estabelecido esse contato com sua gente, o enunciador apresenta seu posicionamento: “desde de 1910 me dedico ao **regionalismo**, e não procuro “fazer literatura” para a alta crítica”. Paradoxalmente, o enunciador assume um posicionamento literário – o regionalismo – mas nega seu pertencimento a um grupo que faz literatura para ser alvo de crítica. Desse modo, o enunciador tenta se isentar das críticas literárias, já que sua obra tem outros dois objetivos: **registrar** o linguajar roceiro e **expor** sobre as necessidades dos caipiras e dar *uma pallida ideia da nossa gente, da vida rústica e da nossa paisagem*. Os *causos* e as mentiras contadas são apenas pretextos para isso. Temos, então, uma literatura como um meio para falar dos caipiras e não com um fim nela mesma. Aqui o possessivo em primeira pessoa, do

primeiro parágrafo, passa de singular a plural nesse recorte; isso sugere que o autor conquistou a adesão de seu público que, juntamente com ele, envolvidos num sentimento de pertencimento à gente, à vida rústica e à paisagem.

A introdução à obra é atravessada por uma questão polêmica e são dadas respostas a essa questão, na materialidade linguística. Ainda segundo Veiga, o biógrafo cornelianiano, em continuação à citação anterior, diz:

o autor respondeu às críticas que certas figuras do alto coturno da literatura faziam aos seus livros, quer do ponto de vista estilístico, quer a respeito dos temas. Está claro que as críticas partiam de autores sem público, cujas obras apodreciam nas prateleiras ou depósito das livrarias... (VEIGA, 1960, p.109).

Apodrecerem nas livrarias não era o caso das aventuras de Joaquim Bentinho, dado o sucesso de vendagem na época. Em resposta aos críticos, o enunciador pede paciência e deixa por completar o dito popular “quem dá o que tem...”.

Se Cornélio Pires já estava consagrado como autor, por que ainda apresentava sua obra num tom de autoafirmação? Essa necessidade parece decorrer da justificativa acerca do emprego da variante caipira. Sua obra não serviria somente para contar casos e mentiras; serviria como *corpus*, para que competentes linguistas de seu tempo – Cândido Figueiredo, Leite de Vasconcellos, Carolina Michaelis, entre outros – pudessem “pescar” ali, naquela obra, usos linguísticos da genuína variante caipira, no dizer do enunciador: “regionalismos de verdade”. O enunciador faz, implicitamente, um convite aos estudiosos para que sigam o que já havia feito Amadeu Amaral, em 1920. Ao enunciar “regionalismos de verdade”, deixa entrever que sua obra não é retrato estereotipado do caipira, é realmente uma fotografia linguística do homem do campo que habita na zona Sorocabana, que é legitimado pelo uso de um código linguageiro.

Nessa introdução à obra, fica clara a vocação enunciativa de Cornélio Pires. Essa vocação é entendida, como o “processo através do qual um sujeito se “sente” chamado a produzir literatura.” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 152). Na República Velha em que vivia Cornélio, o sentimento ufanista e regionalista, associados à “moda caipira” da *Belle Époque*, os encontros na *Revista do Brasil*, às imagens polêmicas do Jeca Tatu de Monteiro Lobato, às palestras que dava pelo Brasil... Tudo isso fez com o que o autor se sentisse “chamado” a produzir literatura, investindo, no caso da obra em questão, no gênero de discurso *causo*.

O recorte introdutório à obra também funciona como meio de construção discursiva da cena englobante, isto é, o enunciador marca o território do tipo de discurso a que pertence sua obra, no caso o discurso literário. Essa cena englobante torna-se possível em razão, principalmente, da marca de regionalismo, que reforça um posicionamento literário. Por outro lado, há uma negação do discurso literário, quando o enunciador diz não “fazer literatura” para a alta crítica e que os casos e mentiras narrados são apenas pretextos. Ainda que o enunciador negue “fazer literatura”, sugerindo certa marginalização aos cânones literários de sua época, ele se apresenta como autor, inclusive assinando a introdução como “o autor”. Esse ato vem a reforçar o posicionamento regionalista, juntamente com o gênero investido na obra, instituindo seu discurso no campo literário.

A apresentação do autor é, pois, uma forma de Cornélio Pires se legitimar como autor e legitimar seu próprio discurso, construindo uma cena englobante capaz de caracterizar seu discurso no tipo literário. Esse movimento faz-se necessário, uma vez que, “para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 89).

Além da construção da cena englobante, outra cena é construída pelo discurso: a cena genérica. Isso compreende a apresentação do gênero de discurso sobre qual irá investir.

O *causo* como um gênero de discurso: a cena genérica

Os *causos* podem apresentar temáticas variadas, estruturas composicionais relativamente fixas e uma variante comum à região de origem. Os temas, segundo Oliveira (2006:113), podem se enquadrar em quatro tipologias: lúdica, crítica, de revide e aterrorizante. Quanto à estrutura, os *causos* da amostra são apresentados a partir da conversa ao pé do fogo; desse modo, se estruturam pelas trocas de turno entre aqueles que participam da dêixis enunciativa: um narrador (homem da cidade) e os caipiras, dentre eles o protagonista. A variante linguística empregada é um dos fatores que diferem o gênero de uma simples piada, por exemplo, marcando um estilo próprio e posicionamento regionalista.

A primeira pista que o enunciador nos dá sobre o gênero predominante na obra encontra-se no seguinte recorte do excerto de apresentação: “A pretexto de **narrar casos e mentiras**, registro o linguajar roceiro...” A partir da citação, percebemos que o gênero mais

investido na obra será a narrativa de casos e mentiras. Os dois termos acabam apresentando certa redundância, já que mentiras poderiam ser incorporadas a casos, havendo uma relação de pressuposição entre os termos; no entanto, o uso de “mentiras” acaba se justificando até mesmo para legitimar o estatuto do protagonista da obra, Joaquim Bentinho, que é “queima-campo”, ou seja, “mentiroso”, na variante caipira, o qual contará fatos ocorridos com ele ou dos quais foi testemunha.

O emprego da mentira é explicada pelo enunciador, conforme o recorte 2:

Recorte 2

Entre os caipiras a mentira, quase sempre, é um jogo de espírito.

Mentem por passa-tempo, para empulhar o proximo, principalmente se esse proximo é da cidade.

Depois de pregar meia duzia de mentiras a um cidadão, (homem da cidade) o caipira, no sitio, em festas, goza! Ri gostosamente, contando aos companheiros:

— Ah! Impuiei um bobo da villa... Conte pr'ele um deluvio de puía e o bocó aquerditô!

Ha mentiras de troça e há mentiras de verdade...

Ha caipiras mentirosos de uma fecundidade de imaginação assombrosa! Não sabendo escrever, não podendo escrever suas novellas e romances, criações próprias, o caipira desanda a mentir.

Mas o Joaquim Queima-Campo mente de verdade! Quer e faz questão de ser acreditado!

A mentira é aí apresentada como uma prática social comum entre os caipiras. Mentir é um recurso para passar o tempo, enganando o próximo. Para Oliveira (2006:102), o contador do *causo* tem de *usar vocabulário que dê cunho de verdade ao causo, por mais fantástico, insólito ou inacreditável que pareça.*

Fica evidente, no excerto, a relação polêmica entre campo e cidade: mentir torna-se prazeroso *principalmente se esse proximo é da cidade.* Torna-se perceptível aí que o “cidadão” é um estrangeiro que, embora apresente supremacia sobre o homem do campo, não sabe tanto quanto ele, sendo capaz de ser enganado pela astúcia do camponês. Eis aí uma contra-imagem do jeca tatu doente, passivo, de Monteiro Lobato. Esse caipira tem, na mentira, um poderoso recurso para o entretenimento: enganar os *homens da vila.* O enunciador ainda especifica dois tipos de mentira: as de troça, ditas somente para fazer rir; e as de verdade, que não podem ser contrariadas por quem conta, já que são ditas para serem aceitas como verdadeiras. A mentira de seu personagem, o Bentinho, é exatamente essa última. E, para dar à mentira o estatuto de verdade, o tipo criado faz uso de estratégias que veremos mais adiante.

E mais: a mentira nos é apresentada como um gênero oral, substituto da literatura escrita que há na cidade, de acordo com o penúltimo parágrafo de excerto. Como não há, nas comunidades caipiras, o domínio ou práticas de letramento, as histórias orais são formas de registrar os costumes, a paisagem da gente roceira. Daí, inferimos pela existência de uma instância retextualizadora (do oral para escrito) que é inerente ao gênero, sobretudo se considerarmos, conforme já apontou Veiga (1960), que Joaquim Bentinho, de fato, existiu.

Assim, a mentira com pretensões de parecer verdade é que estabelece o “jogo de espírito” entre os caipiras que, reunidos ao pé do fogo, ficam:

Recorte 3

Contanto histórias de assombrações e casos de almas de outro mundo, ou narrando episódios e casos engraçados da vida roceira...

Eis no recorte 3, os gêneros orais que circulam ao pé do fogo. Os *causos* de mentira são específicos às *Estrambóticas Aventuras de Joaquim Bentinho...* Sobre os dois primeiros gêneros – histórias de assombrações e casos de alma de outro mundo – o autor, em sua 3ª edição, acrescenta uma nota de rodapé, contando que esse tipo de narrativas já foram contemplados em seu outro livro, *Conversas ao pé do fogo*. Dentre as mentiras de Bentinho, poderíamos incluir os casos engraçados da vida roceira.

O que nos motiva a chamar as mentiras de *causos* são as expressões do narrador ou do personagem, que indicam previamente o gênero ao interlocutor. Oliveira (op. cit.:103) diz que ocorre uma espécie de “chamamento” de atenção à escuta, capazes de remeter para o discurso de um eu/aqui/agora. Listamos os seguintes “chamamentos” na obra, conforme o quadro a seguir:

USO	CA	MARCA LINGUÍSTICA INDICADORA DO GÊNERO	QUEM ENUNCIA
uso 3	Ca	<i>Vamos ao caso!</i> <i>O caso da carne pega é o seguinte:</i>	Narrador
uso 5	Ca	<i>Mas, vamos ao caso...</i>	Narrador
uso 6	Ca	<i>Há desses casos.</i> <i>— O mió vô ie conta!</i>	Narrador e Joaquim Bentinho
uso 8	Ca	<i>— Puis ta ahi um caso verdadeiro, taliquá, e que iê vô conta.</i>	Joaquim Bentinho
uso 9	Ca	<i>O Queima campo narrou mais um caso de plástica cirurgica...</i>	Narrador
uso 11	Ca	<i>Eis um dos casos.</i>	Narrador

Vale ressaltar que o *causo* opera uma transformação do anti-herói para herói, em se tratando do caipira. Como vimos, o caipira apresenta-se como o superado que se supera no desenvolver da narrativa. Isso faz com que papéis antitéticos sejam, de alguma forma, sugeridos na constituição da história, conforme lembra Oliveira (2006:103), destacam-se “aqueles que se mostram como antítese, como o interiorano e o cidadão, o poderoso e o fraco, o dominador e o dominado, mas no paralelismo desenvolvem-se mais os defeitos do mais forte para destacar o valor do mais fraco.”

É evidente o uso da variante caipira até mesmo para nomear o gênero em questão: para o narrador, caso; para o enunciador, *causo*. Evidentes também se tornam os atores envolvidos na cena genérica: um mentiroso que conta seus *causos* ao homem da cidade e os demais caipiras que ali se aglomeram ao pé do fogo.

A cenografia no gênero *causo*: espaço e tempo empíricos e discursivos

Ademais das cenas englobante e genérica, o enunciador dos *causos* cria outros espaços que enredam o co-enunciador num outro espaço (topografia), num outro tempo (cronografia), criando uma nova dêixis empírica e discursiva. Tais espaços dizem respeito a que Maingueneau tem chamado de *cenografia*, conforme:

o leitor vê atribuído a si um lugar e uma cena narrativa construída pelo texto, uma “cenografia”. O leitor se vê, assim, apanhado num espécie de armadilha, porque o texto lhe chega em primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante ou de sua cena genérica. (MAINGENEAU, 2006a, p. 252).

Tanto é que o texto literário começa enredando o leitor em sua armadilha, que *As estrambóticas aventuras...* começam pelo narrador, situando a topografia e cronografia em que se encontra:

Recorte 4

Cá estou de novo na “Fazenda Velha”, onde ouvi, ha tempos, as “Conversas ao pé do fogo”. Estamos em pleno inverno, o “tempo de friu”, na expressão da boa gente roceira.
No sul de S. Paulo, nesta época, os dias são mais curtos, e o caipira, ao contrario do que certos escriptores asseveram, provando não ser vadio, diariamente lamenta a curteza do dia, que “não dá pra nada... Malemá se começa o serviço, dia cabo, e a noite chega de sopetão”.
É entre os bons roceiros que venho passar o inverno.
Na sala sem forro, de paredes negras, carcomidas aqui e alli, mostrando as ripas de taquara, quaes estranhas e luzidias costelas, crepita o fogo desde a madrugada, ora fumarento, enegrecendo

tecto e paredes, ora alegre, em labaredas vivas e irrequietas. No meio do dia, entre o almoço e o jantar, só fumeja o “guarda fogo”, grande tição que reanimará a fogueira ao entardecer.

Ao redor desse ponto de reunião, enquanto os mais moços vão á roça, ficam os velhos caboclos e pretos, estes restos da escravidão, pacientes e asmáticos esperando o fim da vida.

O frio força-me a dar um descanso á velha rede, em que ora só me deito na força do sol, nos silencio do “sitio”, a observar os picumans pendentes de velhos caibros de palmito e ripas esfiapadas, pingentes de fuligem baloiçantes ao ventinho impertinente do sul, que tudo regela e irrita.

Ao entardecer, á hora da merenda, a pobre sala se anima.

Cada roceiro que chega do serviço, arria num canto o seu feixe de lenha, catada na tigüera onde há poucos existiam roças que foram colhidas.

E a noite desce. Eis-nos, emfim, reunidos ao pé do fogo, contando historias de assombrações e casos de almas do outro mundo, ou narrando episódios e casos engraçados da vida roceira, entremeados de hun-huns de negros velhos e negras cadeirudas e pimponas, e chiis de caboclos vizinhos, que vêm “bater taquara” até tarde ou “filar prosa” do moço da cidade que sabe coisa “cumo quê...”

O pessoal está reunido.

Lá fora o vento uiva e resminga no beiral da casa velha, enquanto grunhem e choram os porcos no chiqueiro, amontoados, procurando, os magros, quente aconchego entre os rotundos cevado, que protestam em bufos semelhantes a tosses roucas.

Cá dentro, ao pé do fogo, estão os velhos pretos, “tios” Romualdo, Militão, Ponciano, o bôa e pesadona tia Policena; as sacudidas Zabé, Flora, Gertrudes; os guapos Misael, Terenciano e Ignácio; as crias, o bom velho, caipira branco, Nho Thomé, veneravel chefe da Fazenda Velha, e os caboclos da vizinhança que vêm “lavar cachorro...”

Do povo que se reúne ao pé do fogo, tiro por conta o Joaquim Bentinho, o rei dos caipiras mentirosos, apellidado o....

QUEIMA-CAMPO.

O recorte acima é propriamente o primeiro capítulo do livro. Percebemos como o enunciador, com seu discurso, constrói uma cenografia, uma dêixis empírica. A topografia criada pelo enunciador é inicialmente materializada pelos dêiticos *Cá, estou na Fazenda Velha*. Essa topografia é um lugar discursivo propício para a colheita de histórias, é o mesmo lugar onde o enunciador – mais uma vez se legitimando como autor e dando a entender como já consagrado pelo público – faz referência à outra obra sua, as “Conversas ao pé do fogo”.

A topografia da fazenda é ainda mais especificada a um cômodo da *velha casa*, onde estão os caipiras: *a sala sem forro, de paredes negras...* Nesse lugar é que os sitiantes se escondem do frio e se reúnem para contar *causos*. A menção ao inverno, *tempo de friu* nos remete a uma cronografia empírica da cena, o inverno. Até uma sonoridade é sugerida pela descrição, a sala é o lugar interno e quente; os únicos sons possíveis naquele lugar são os das histórias contadas, das tosses, dos pedidos de silêncio e dos porcos que roncam no chiqueiro.

A cenografia criada pelo discurso nos mostra um hábito roceiro nos dias de inverno. Isso nos permite dizer que ela se apoia em cenas validadas, isto é, “cenas já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam, seja a títulos de modelos que se

valorizam”, de acordo com Maingueneau (2008a, p. 52). A conversa ao pé do fogo é uma cena validada, instalada positivamente na cultura caipira.

Percebemos uma sequência do dia que é curto demais para tantos afazeres. O fogo é o companheiro de todos os momentos do dia, ele acaba funcionando como um relógio ao modo de vida rústico do camponês; por ser aceso todos os dias é que as paredes estão enegrecidas sempre. O fogo se acende pela madrugada, quando o roceiro já levanta; entre o almoço e o jantar, só fumega um “guarda fogo”, um pedaço de lenha de grandes dimensões que se mantém aceso, um tição que sustentará a fogueira da noite; ao entardecer, os trabalhadores rurais trazem os feixes que animarão o “guarda fogo”; à noite, fogo e sala estarão animados, ouvindo as histórias dos caipiras.

A cenografia é, portanto, fundadora do discurso literário e motor de seu funcionamento. No dizer de Maingueneau

a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém. (MAINGUENEAU, 2006a, p. 253).

A partir da cenografia é que o uso da variante caipira torna-se justificado e adequado a ela. É pela cenografia que atores são apresentados ao leitor, tornando possíveis os efeitos de sentido de um texto. Em troca, uma situação de enunciação é construída, tornando-se possível a emergência de discursos. Desse modo é que, dentre os caipiras reunidos na sala ao pé do fogo, o enunciador destaca Joaquim Bentinho, o queima-campo, com quem, na cenografia criada, irá alternar seu turno conversacional, dando-lhe a palavra para contar seus *causos*. Essa troca de turnos só se faz possível porque uma cenografia foi criada. E, uma vez criadas as cenas da enunciação, os *causos* narrados poderão remeter a outros espaços e a outros tempos, criando uma nova cenografia, remetendo o co-enunciador a paratopias, embora permaneça ancorado à cenografia inicial, a fazenda.

Para além de um espaço físico (a fazenda) e um tempo cronológico (a noite de inverno), a cenografia criada nos envia a um outro espaço e a um outro tempo. Um espaço discursivo da confraternização entre os roceiros, após um árduo dia de trabalho, é nesse espaço que reinam as histórias que povoam o livro e o imaginário dos sitiantes. O novo tempo é o tempo do lazer, da descontração, após o curto dia passado, em razão dos afazeres no campo.

Considerações finais

A análise apontou que, além de marcas linguísticas que caracterizam o gênero de discurso *causo*, são mobilizados conhecimentos cristalizados na cultura caipira, criando cenas validadas e enredando o coenunciador no universo caipira, fato que comprova ser possível correlacionar discursos diferentes em uma mesma obra. A compreensão do *causo* analisado foi possível graças à perspectiva teórico-metodológica da Análise de Discurso de linha francesa à aplicação da categoria de cenas de enunciação associadas ao uso do código linguageiro.

Por fim, vale ressaltar que ser caipira é um modo de ser e estar no mundo e, para seu entendimento, é preciso que olhemos a partir do final do século XVI. Ao assim fazermos, por meio do discurso literário, lançamos nosso olhar também para a constituição do Brasil caipira, em especial para os sertões de São Paulo e das Minas Gerais.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Glenda. *Há limites para o humor*. Jornal da Tarde. Variedades. 18.11.08., p. 6d.
- CÂNDIDO, Antonio. *Caipiradas*. In: CÂNDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- DANTAS, Macedo. *Cornélio Pires: Criação e Riso*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- FRANCISCO, Luis Roberto de. *A gente paulista e a vida caipira*. In: SETÚBAL, Maria Alice (coord.). *Modos de vida dos paulistas: identidades, família e espaços domésticos*. São Paulo: CENPEC e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Terra Paulista: histórias, arte, costumes; v. 2)
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Trad. de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006a.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. 6. ed., Belo Horizonte: UFMG, 2006b.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. Trad. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva e Sírio Possenti. 1. ed., Curitiba: Criar, 2006c.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação*. Trad. Cecília P. Souza-e-Silva e Décio Rocha. 5ª ed., São Paulo-SP: Cortez, 2008a.
- OLIVEIRA, Inácio Rodrigues de. *Gênero causo: narrativa e tipologia*. São Paulo, 2006. 135p. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.
- PIRES, Cornélio. *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho (o Queima-campo)*. 3. ed. São Paulo: Imprensa Methodista, 1927.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROCHA, Décio Orlando Soares da. *Produção da subjetividade: para uma cartografia dos discursos das publicações sobre videogames*, 1997. 282 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.
VEIGA, Joffre Martins. *A vida pitoresca de Cornélio Pires*. São Paulo: O Livreiro, 1960.

Artigo recebido em junho de 2013.
Artigo aceito em setembro de 2013.