



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

MARIA LÚCIA DE SOUZA AGRA

**AS MULHERES NO CORDEL: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* NA DISPUTA
POR UM POSICIONAMENTO NA PELEJA**

FORTALEZA

2019

MARIA LÚCIA DE SOUZA AGRA

AS MULHERES NO CORDEL: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* NA DISPUTA POR
UM POSICIONAMENTO NA PELEJA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Linguística. Área de concentração: Linguística

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Maia Vasconcelos

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A222m Agra, Maria Lúcia de Souza.

Mulheres no cordel : a construção do ethos na disputa por um posicionamento na peleja / Maria Lúcia de Souza
Agra. – 2019.
131 f. : il.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em
Linguística, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Dr. Sandra Maia Vasconcelos.

1. Análise do Discurso. 2. Posicionamento. 3. Ethos. 4. Folheto de cordel. 5. Mulher. I. Título.

CDD 410

MARIA LÚCIA DE SOUZA AGRA

AS MULHERES NO CORDEL: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* NA DISPUTA POR
UM POSICIONAMENTO NA PELEJA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Linguística. Área de concentração: Linguística

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Sandra Maia Vasconcelos (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Lia Matos Brito de Albuquerque
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Francisco Agileu de Lima Gadelha
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Edson Soares Martins
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Prof^ª. Dr^ª. Maria das Dores Nogueira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A todos aqueles que de alguma forma
contribuíram para que eu renascesse e
alcançasse este momento de vitória e
realização.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por me abençoar e me dar o dom da vida, possibilitando a conclusão deste curso e, com isto, concretizando um sonho que eu quase acreditei ser impossível.

À UFC e à URCA, que se uniram para promover o Doutorado Interinstitucional, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC, oportunizando a mim e a outros colegas do Departamento de Línguas e Literaturas da URCA, alcançarmos mais um degrau no caminho do conhecimento, só posso demonstrar minha gratidão e reconhecimento.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP, que colaborou com a minha formação, concedendo uma bolsa de estudos para me conceder o suporte necessário, durante o período de estágio doutoral, para me afastar de meu domicílio.

À Prof^a Dr^a Sandra Maia Vasconcelos, minha orientadora, pelo seu apoio e sua colaboração no momento mais difícil de minha vida, quando já havia desistido de tudo, me trazendo de volta ao Programa e se colocando como minha orientadora.

Ao Prof. Dr. Nelson Barros da Costa, meu primeiro orientador, pela competência, amizade, carinho e muita compreensão com que conduziu os meus passos por metade do curso.

Aos professores Dr^a. Lia Matos Brito de Albuquerque (UECE), Dr. Francisco Agileu de Lima Gadelha (UECE), Dr. Edson Soares Martins (URCA) e a Dr^a. Maria das Dores Nogueira (UFC), que compõem a Banca de Avaliação, pelo tão valioso tempo que disponibilizaram para desenvolver uma leitura crítica que colabore com o aperfeiçoamento deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC, que tão bem distribuíram seus conhecimentos conosco em suas aulas.

À Prof^a Dr^a Maria Elias e à secretária do Programa de Pós-Graduação em Linguística, Valdirene, que, de forma voluntária, se esforçaram para conseguir minha licença para tratamento médico junto à universidade, o que me deu tempo de recuperação para poder retornar ao doutorado.

Às cordelistas da Academia de Cordelistas do Crato, em especial a Josenir Lacerda e Dalinha Catunda, que sempre estiveram disponíveis para colaborar com a minha pesquisa, minha eterna gratidão.

Aos meus familiares, que sofreram comigo nas minhas quedas e vibraram nas minhas vitórias, sempre me estimulando a continuar. Amo demais todos vocês.

Aos médicos Dr. Adriano Gomes Barbosa e Dr^a Sionara Carvalho, que, juntamente com os funcionários que atuam nas diversas áreas do setor de oncologia do Hospital São Vicente de Paulo, cuidaram de mim com muito carinho e desvelo no intuito de restituir minha saúde.

Aos meus colegas de curso e de trabalho, que em todos os momentos, bons e maus, durante este processo me apoiaram, com especial atenção a Alyson, Edmar, Sandra e Sergiana.

Aos meus grandes amigos, Mario e Eugênia, um agradecimento especial, pois, mesmo sem me conhecerem, abriram as portas de sua casa para me receber sempre que precisei ir a Fortaleza, me cobrindo de atenção e mimos, tornando-se, assim, minha família de coração.

Aos meus alunos, que sempre aceitaram com boa vontade minhas ausências, procurando me estimular a continuar cada vez que, em sofrimento, pensei em desistir.

Há um duelo permanente entre duas personalidades que habitam, talvez, a todo mundo: uma, a convencional, que faz tudo “direito”; outra, a estranha, agachada no porão da alma ou num sótão penumbroso; que é louca, assustadora, quer rasgar as tábuas da lei, transgredir, voar com as bruxas, romper com o cotidiano. E interfere naquela, “boazinha”, que todos pensam conhecer tão bem. (LUFT, 1997, p. 155)

RESUMO

O folheto de cordel é tradicionalmente caracterizado pelos fatores sociais, culturais e históricos que o determinam como um gênero discursivo popular. Com base nestes fatores, cabia ao homem a produção e a enunciação dos poemas pertencentes a este gênero, o que promovia sua aceitação no cenário social, onde era, inicialmente, apresentado e comercializado. Em decorrência de mudanças sociais ocorridas no século XX, as mulheres, a quem anteriormente cabia apenas a atividade doméstica, passaram a atuar fora de suas residências e, com isto, ganharam voz, ainda que submetidas a alguns valores patriarcais que persistem na sociedade até hoje. Na cultura popular, além do folheto de cordel, outros setores passaram a contar com a criação feminina, como é o caso da peleja. Esta também pode ser encontrada como cenografia daquele gênero discursivo, por meio de uma enunciação feminina, o que atraiu o interesse para o desenvolvimento deste estudo, que tem como finalidade a análise das formas como foram constituídos os *ethé* femininos em folhetos de cordel que tenham em seu enunciado a cenografia de uma peleja, buscando interpretar como a enunciativa se posiciona, legitimando seu discurso, em um cenário reconhecidamente masculino. Para atingir este fim, o presente trabalho teve como perspectiva teórica e metodológica a Análise do Discurso francesa, na linha de Maingueneau, que possibilitou a análise da constituição do *ethos* feminino, aliada a uma abordagem sociocultural, voltada para o objeto deste estudo, o folheto de cordel, e a cenografia que constitui o seu enunciado, procurando interpretar as possibilidades de posicionamento da mulher durante um embate de peleja. Após a leitura e descrição de três folhetos de cordel, selecionados para esta pesquisa, e que trazem cenografia de peleja com participação feminina, a interpretação subsequente traz o seguinte resultado: no primeiro cordel, *A peleja de Chiquinha do Cariri com Nanã de Princesa*, de Josenir Lacerda e Dalinha Catunda, o embate ocorre entre duas mulheres com posicionamentos diferentes, uma expõe um *ethos* tradicional e de um conservadorismo rural, enquanto a outra, será inovadora com perfil de modernidade urbana, e no final chegam a um empate que favorece a tradição patriarcal; no segundo, *Mulher na panela do repente*, de Dalinha Catunda, a condição onírica da cenografia em que a mulher está vencendo o embate e perde em decorrência do despertar, favorece novamente a tradição; e, por fim, o último folheto, *Peleja de Dalinha Catunda e Aldemá de Moraes*, de Dalinha Catunda e Aldemá de Moraes, que é

inteiramente dialogal, a constituição polêmica do discurso impede que se chegue a um acordo, levando a mesma situação dos anteriores. Concluiu-se que, por mais que as mulheres produzam folhetos de cordel e se posicionem como enuncadoras em uma peleja, vão sempre ter seu posicionamento submetido e comprometido com o discurso tradicional.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Posicionamento. *Ethos*. Folheto de cordel. Peleja. Mulher.

ABSTRACT

The chap-book is traditionally characterized by the social, cultural and historical factors that determine it as a popular discursive genre. Based on these factors, it was up to man to produce and enunciate the poems belonging to this genre, which promoted their acceptance in the social scenario, where it was initially presented and commercialized. Due to social changes that occurred in the twentieth century, women, who previously had only been responsible for domestic activity, began to work outside their homes and, thus, gained a voice, although subjected to some patriarchal values that persist in society to this day. In popular culture, in addition to the chap-book, other sectors began to rely on female creation, such as the battle. This can also be found as a scenography of that discursive genre, through a feminine enunciation, which attracted the interest for the development of this study, whose purpose is the analysis of the ways in which the female *ethé* were constituted in twine leaflets which have in mind her utterance the scenography of a battle, seeking to interpret how the enunciator positions herself, legitimizing her discourse, in a recognizably masculine scenario. To achieve this propose, the present work had as theoretical and methodological perspective the French Discourse Analysis, in line with Maingueneau, which allowed the analysis of the constitution of the female *ethos*, allied to a sociocultural approach, focused on the object of this study, the chap-book, and the scenography which constitutes its statement, trying to interpret the possibilities of positioning of the woman during a fight of battle. After reading and describing three cord leaflets, selected for this research, which bring female stage design to the battle, the subsequent interpretation brings the following result: in the first cord leaflet, *Chiquinha do Cariri's battles with Nanã de Princesa*, from Josenir Lacerda and Dalinha Catunda, the clash occurs between two women with different positions, one exposes a traditional *ethos* and a rural conservatism, while the other will be innovative with a profile of urban modernity, and in the end come a tie which favors tradition patriarchal; in the second, *Mulher na panela do repente*, by Dalinha Catunda, the dreamlike condition of the scenography in which the woman is winning the match and loses as a result of awakening, favors tradition again; and, finally, the last pamphlet, *Peleja* by Dalinha Catunda and Aldemá de Morais, from Dalinha Catunda and Aldemá de Morais, which is entirely dialogical, the controversial constitution of the discourse prevents agreement, leading to the same situation as the previous ones. It was concluded

which, as much as women produce chap-books and position themselves as enunciators in a battle, they will always have their position submitted and compromised with the traditional discourse.

Keywords: Discourse Analysis. Positioning. *Ethos*. Chap-book. Battle. Woman.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ANÁLISE DO DISCURSO	28
2.1	A heterogeneidade do discurso	28
2.2	Gêneros do discurso	32
2.3	Cena de enunciação	40
2.4	<i>Ethos</i>	47
3	O FOLHETO DE CORDEL	56
3.1	A literatura ibérica	61
3.2	Os cantadores	64
3.3	Uma nova perspectiva crítica de análise do folheto de cordel	67
4	METODOLOGIA	72
4.1	Método de abordagem	72
4.2	Contexto da pesquisa	74
4.3	Participantes e escolha	74
4.3.1	<i>Escolhas</i>	75
4.4	Procedimentos de análise	76
5	O <i>ETHOS</i> FEMININO EM TRÊS FOLHETOS DE CORDEL	78
5.1	A cenografia da peleja no folheto de cordel	78
5.2	O <i>ethos</i> feminino em três cenografias	82
5.2.1	<i>Chiquinha do Cariri e Nanã de Princesa: os dois lados da mesma moeda</i>	82
5.2.1.1	<i>A apresentação do evento</i>	84
5.2.1.2	<i>Duas mulheres em confronto</i>	85
5.2.2	<i>O posicionamento feminino entre dois espaços discursivos</i>	89
5.2.2.1	<i>Dizendo o dito: a enunciação no enunciado</i>	90
5.2.3	<i>Entre o homem e a mulher se confirma a polêmica</i>	97
5.2.3.1	<i>A polêmica no embate da peleja</i>	97
5.2.4	<i>O posicionamento discursivo na contenda da peleja</i>	101
6	CONCLUSÃO	104
	REFERÊNCIAS	107
	ANEXOS	113

1 INTRODUÇÃO

Para desenvolver esta pesquisa foi necessário pensar as mudanças sociais, que possibilitaram transformações no universo, onde se insere o folheto de cordel desde a sua origem até o presente momento. Antes, porém, entenda-se a qual objeto nós estamos nos referindo.

O folheto de cordel é o texto escrito em versos da literatura popular, que ficou assim conhecido por ter sido feito a partir do modelo das folhas volantes, que eram folhetos existentes em Portugal, por meio dos quais as notícias do reino se propagavam e eram expostos para venda em feiras e espaços próprios à divulgação da cultura do povo, estendidos em barbantes. A designação geral mais adequada ao gênero, contudo, é Literatura de Cordel, uma vez que, segundo Alves Sobrinho (2003), só é classificado como “folheto”, a forma literária cujo suporte tem 8, 12 ou 16 páginas e os que têm 24, 32, 48 ou 64 páginas são denominados “romances” ou “histórias”, conforme o tema tratado. Assim, fica esclarecido, desde já, que o objeto de estudo desta pesquisa serão os textos que se enquadrem na primeira classificação.

Marinho e Pinheiro (2012) classificam os folhetos a partir dos seguintes tipos de narrativas: de aventura, de proezas, de peijas, de notícias cheias de invenções, de brincadeiras, da folia da bicharada, dos ABCs, de abordagens bem-humoradas de diferentes temas e situações.

Este trabalho tem como *corpus* os folhetos com cenografia de peleja, que abordam a participação da mulher nos embates do repente, para analisar as condições por eles oferecidas ao olhar crítico sobre a manutenção do discurso da tradição popular. Assim, será considerada a classificação temática como um dos elementos norteadores da produção discursiva que possibilitarão uma análise referente à conservação das condições da linguagem, da história e dos costumes típicos da região do Cariri cearense em folhetos de cordel, mesmo que estes tenham sofrido modificações de caráter enunciativo em seus discursos.

Contudo, não só a questão temática condiciona o discurso da literatura de cordel, outros fatores tão ou mais importantes determinam sua condição de tradicionalidade, tais como: fatores sociais, históricos e culturais do espaço em que este gênero se desenvolve; e, em decorrência disto, a posição enunciativa e sua consequente produção discursiva.

Com as transformações dos fatores responsáveis pela formação discursiva, decorrentes da passagem do tempo e das mudanças sociais, o que Pereira (1980) classifica como mudanças externas, e os elementos discursivos do cordel também passaram por alterações, classificadas como internas, por exemplo, a instauração de uma enunciação feminina. Este posicionamento discursivo, no período compreendido entre o final do século XIX e o início do XX, seria desautorizado, mas atualmente, já não sofre com este impedimento, desde que, mesmo dando uma condução diferente ao olhar que captura o mundo a ser representado, produzindo, assim, outra forma de enunciação dos fatos, não intervenha na forma consagrada institucionalmente.

Na região do Cariri cearense, podem ser encontradas duas formas de fazer cordel, a de linha tradicionalista, que procura manter as características dos textos do início do século XX, em uma atitude de resistência às transformações discursivas e textuais que permeiam o universo cultural popular; e a de linha inovadora, que se autodenomina **Mauditos** (sic) e busca uma nova estrutura e linguagem, delineando um trajeto que desvia da tradição discursiva da literatura popular. A literatura de cordel, contudo, não deve ser analisada nem em seu passado, nem em sua possibilidade futura e renovadora, mas, em sua condição de transição, que, segundo Bhabha (2013), é o momento em que as mudanças inerentes às transformações no espaço e no tempo se encontram para produzir imagens de diferença e identidade, que podem ser observadas no processo de enunciação. Diante disso, este trabalho pretende analisar, através da escrita feminina, como o caráter tradicional se mantém também em seus discursos, apesar das transformações ocorridas no universo da literatura popular. Para tanto, foi escolhido como *corpus* os folhetos produzidos por cordelistas que fazem parte da Academia de Cordelistas do Crato, instituição na qual se tomam as decisões sobre as produções de seus associados e ocorrem os encontros e reuniões entre eles. Entretanto, este não é o único espaço onde os cordelistas do Crato se encontram, há outro onde ocorrem os mais diversos intercâmbios de cultura popular, o estabelecimento Arte e Cordel, espaço de expansão e divulgação cultural, que está situado na residência da cordelista Josenir Lacerda, procurado por cordelistas, cantadores, repentistas, entre outros artistas populares locais e de diversas regiões do país.

Pensar em tradição está, comumente, de acordo com a ideia de transmissão de um comportamento, atitude e/ou forma de pensamento de geração a geração. Contudo, a impossibilidade de retenção das peculiaridades características de um objeto ou situação

leva ao questionamento sobre o ser tradicional, quando as circunstâncias exigem alterações.

Aceitar a existência de uma tradição, então, implica observar, em uma perspectiva dialética, a recuperação presente de algo pertencente ao universo passado. Entretanto, a revalidação desse objeto se dará por meio de uma adaptação às mudanças que se fizerem necessárias à nova configuração espaciotemporal, o que nos leva a concordar com Lemaire (2010), quando trata a tradição como processo de recriação ou refacção do passado, o que, para Hobsbawn e Ranger (2014), é a reinvenção das tradições.

Para que haja uma identificação do destinatário presente com a tradição resgatada através do dinamismo da memória, condição de ligação entre dois momentos históricos, torna-se necessário, segundo Marques (2004), procurar um conjunto de traços que levem a localizar o discurso, remetendo o destinatário aos elementos que foram consagrados pela memória. Assim, ao abordar um discurso que se imponha como padrão cultural tradicional, o pesquisador precisa, consciente da atualidade do objeto, buscar as marcas imagéticas e discursivas que o remetam ao passado, sem, com isso, perder de vista as condições de produção presentes.

Maingueneau (2004) afirma que o discurso traz em si as condições de sua existência e também que, sendo uma prática, tem seu posicionamento vinculado às atividades do grupo que o produz. Assim, torna-se necessária uma pesquisa que analise a formação de cenas enunciativas no gênero folhetos de cordel, em que o *ethos*, mesmo sendo feminino, procure manter a tradição em seu discurso, legitimando-o em conformidade com o que foi instituído como sendo sua prática. Partindo desta necessidade, o tema a ser seguido nesta pesquisa foi delimitado da seguinte forma: “o *ethos* feminino no gênero folheto de cordel com cenografia de peleja em que se dá a concorrência entre os posicionamentos masculino e feminino.”

A explanação desenvolvida até aqui sobre o universo do folheto de cordel e a história tradicional de sua produção abre expectativa para uma visão das possibilidades de pesquisa do processo discursivo em (trans)formação e da criação de uma imagem a ser construída neste gênero discursivo. O ponto de partida para tanto é a seguinte questão:

- Como os *ethé* se constituem nos folhetos de cordel produzidos com a participação de mulheres?

Esta questão se torna pertinente, na medida em que se sabe que os *ethé* discursivos nos folhetos de cordel eram instituídos, inicialmente, e perduraram por um longo tempo, como construções sociais e com estereótipos associados ao universo masculino dominante, cuja aceitação dependia de estar em conformidade com os padrões de comportamento e pensamento vigentes nas comunidades interioranas do Nordeste brasileiro.

Com as mudanças sociais, que exigiram uma participação maior da mulher em atividades anteriormente exclusivas dos homens, ela ganhou, além da liberdade de prover o seu sustento, ou ajudar neste intento, o reconhecimento de sua capacidade de produção e divulgação intelectuais. Contudo, esta liberdade é restringida na sociedade por limitações impostas pelo domínio masculino, o que, também, fica explícito no discurso desenvolvido em folhetos de cordel produzidos com a participação de mulheres. Neste caso, levanta-se a hipótese da constituição de um *ethos* feminino dividido entre a luta por seu reconhecimento produtivo e a ponderação para garantir sua aceitação em uma esfera social que impõe limites a esta demanda. Em decorrência desta reflexão, outros questionamentos se tornaram necessários:

- Como se constrói o *ethos* no gênero folheto de cordel?
- Quais circunstâncias institucionais legitimam os folhetos de cordel produzidos com a participação de mulheres?
- Em que medida os *ethé* dos enunciadores femininos em uma cenografia de peleja se legitimam diante do que é instituído como discurso tradicional nos folhetos de cordel?

Os gêneros do discurso, na perspectiva bakhtiniana, trazem em seus enunciados três elementos que se ligam de acordo com a especificidade de cada forma de comunicação, são eles: o conteúdo temático, a composição e o estilo. O *ethos* do enunciator de um gênero do discurso não pode ser percebido se forem considerados apenas os dois primeiros elementos, o que só será possível se o estilo for considerado na inter-relação com aqueles, visto que este traz as marcas linguísticas expressivas do enunciator, explicitando-o, e a sua imagem, pois, ao posicionar-se em um campo discursivo, o enunciator construirá para si uma identidade enunciativa, ao mesmo tempo em que definirá o estilo do gênero que escolheu. Em relação ao folheto de cordel,

o enunciador, geralmente, coloca em circulação as estruturas sintáticas e semânticas, que apontam para o contexto popular e a ideologia própria do universo rural de domínio masculino. Quando o enunciador for feminino, então, deverá utilizar as mesmas ferramentas para que possa constituir um posicionamento que propicie a legitimação de seu discurso.

As circunstâncias institucionais, que se apresentam como legitimadoras dos folhetos de cordel produzidos com a participação feminina, são suas representações sociais coletivas, tais como: obedecer aos estatutos da Academia Brasileira de Literatura de Cordel e Academia de Cordelistas do Crato, que legitimam e regulam os procedimentos de produção e apresentação das obras de seus afiliados; a participação em concursos e premiações, que afirmam a legitimidade da prática criadora das poetisas, como as publicações promovidas pelo SESC e BNB. Para admitir estas circunstâncias, devem ser consideradas, primeiramente, as mudanças porque passaram a sociedade e as estruturas culturais, o que levou à criação das Academias com a finalidade de manter e estimular a produção dos folhetos de cordel com perfil estrutural e temático tradicionais, mas, coexistindo com diferentes contextos de produção de valores e referências identitárias, sendo um dos resultados dessas mudanças, a aceitação da mulher nas instâncias política, econômica, educacional, entre outras formas de atuação social, como escrever e apresentar publicamente suas produções literárias, recebendo, por isso, inclusive, as demonstrações de reconhecimento pela qualidade de seu trabalho. As mulheres que se encontram nestas últimas condições foram convidadas a participar das Academias e, assim, ver sua obra legitimada socialmente.

Tomando como referência as mudanças sociais e culturais supracitadas, os *ethé* dos enunciadores femininos de pejejas são construídos e se legitimam, na medida em que, mesmo sendo imposta, inicialmente, uma postura enunciativa de autoridade e autonomia, em seguida, o sujeito feminino se coloca em uma posição de subalternidade em relação ao outro, que, apresentando estruturas discursivas de poder e opressão, silenciam-no em sua tentativa de interação no combate articulado por meio da pejeja. Desta forma, é resgatada a cantoria tradicional, da qual apenas o homem podia participar.

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é:

- Analisar a constituição do *ethos* feminino no gênero folheto de cordel com cenografia de pejeja.

E para melhor desenvolver este objetivo geral, se propõe como objetivos específicos:

- Examinar a articulação entre os elementos que constituem o gênero discursivo folheto de cordel e a construção dos *ethé*.
- Apontar circunstâncias institucionais que legitimem os folhetos de cordel produzidos com a participação de mulheres.
- Analisar o *ethos* dos enunciadores femininos de peleja para examinar as estratégias de legitimação de seu discurso.

Com tal pretensão, este trabalho está associado, teórica e metodologicamente, à linha de pesquisa Análise do Discurso, na perspectiva de Maingueneau aliada a uma abordagem sociocultural que explique a literatura popular, mais precisamente o folheto de cordel. Este gênero do discurso é o objeto sobre o qual está centrado este estudo e foram desenvolvidas várias pesquisas com perspectivas que se aproximam do interesse deste trabalho.

Rodrigues (2014), em seu artigo sobre o entre-lugar do folheto de cordel no século XXI, com base na teoria de Bhabha (2001), mostra o folheto de cordel em seu posicionamento no cenário cultural e discursivo, a partir da condição de hibridismo que este gênero apresenta, quanto a sua localização histórico-social, quando diz que o poeta popular, antes, era aclamado nas feiras, hoje, contudo, centraliza a atenção da plateia acadêmica em vários países que pretendem estudar a sua produção. Essa abertura visa levar o leitor a perceber a dupla situação do folheto no universo cultural e discurso, o que é esboçado através dos três elementos cenográficos: lugar, tempo e voz.

Vejamos primeiramente o lugar, em que o folheto de cordel não seria considerado nem pertencente à cultura dominante, em que predomina o padrão escrito da língua, nem à dominada, espaço da voz e de resistência. Ele é, segundo Bhabha (2013), o entre-lugar, a fronteira entre duas ideologias que se fundem, possibilitando a criação de sua própria ideologia. Quanto ao tempo, o cordel é considerado a ligação entre o presente e o passado, pois, neste, está o imaginário de sua gente, tradição que o caracteriza, mas o instante da enunciação é outro, modificado e em modificação constante. O cordelista caminha entre os dois momentos, em movimento contínuo, que garante a manutenção da memória. Assim, teremos o estabelecimento de um sistema

que reinventa o passado, mas mantém a identificação, mesmo não sendo a original, e sim, um processo de recondução que reencena o passado. No tocante à voz, é a performance da memória e a demarcadora da confirmação do que vai ser lembrado ou não. O poeta popular se coloca como a voz do outro que se produz por seu intermédio, em estado de movência. É o discurso fundador, cuja tradição está se refazendo e com ela o outro que está em processo de adaptação.

Para o Zumthor (1997), essa movência desenvolve discursos em busca da fixação de imagens enunciadas em um plano de identidade que se funde num processo de atualização dos sentidos por continuidade. E, portanto, esta movência que não permite pensar o cordel como um gênero discursivo que morreu e renasceu, mas como aquele que se mantém através do movimento e da adaptação aos lugares e às culturas diferentes.

É justamente em meio a essas mudanças de espaço, tempo e voz, que pretendemos mostrar, como movência e adaptação, a instauração da mulher como sujeito de locução e enunciação, em um embate constante entre duas situações: a tradicional, em que a mulher não tinha direito de se expressar fora do contexto familiar e, muitas vezes, nem neste meio; e a atual, em que a mulher adquire este direito, mas ainda com restrições impostas pela sociedade. O que será mostrado, então, é como a voz feminina luta para se instaurar como sujeito de seu discurso nas peijas de cordel.

Tendo em vista as mudanças que o cordel sofreu no decorrer do século XX até hoje, torna-se necessária a análise de como as pesquisas têm tratado este gênero literário, para que, assim, se adquira um perfil dos estudos que estão sendo realizados e dos resultados já alcançados, o que norteará o caminho que esta pesquisa tomará.

Luyten (2015), conhecido pesquisador na área de estudos culturais e sistemas de comunicação, explica a condição de subserviência feminina como sendo possibilitada pela necessidade de unificação de comando nas atividades de comunidades agrícolas, onde a obediência à ordem imposta pelo homem era condição de presteza nas tarefas de plantação e colheita. Posteriormente, com a urgência pela sobrevivência através da migração, as famílias se deslocaram para a zona urbana, onde o casal precisou dividir o sustento dos filhos e, com isso, também a posição de poder. Essa transição também ocorreria com a cultura popular, que é, em algumas situações, constante no apego à região onde subsiste, tornando sua evolução lenta, conservadora e buscando manter vivos os moldes do passado, com os quais se identifica, mas, por outro lado, procura se adaptar aos sistemas de vida urbanos.

Para esse pesquisador da cultura popular, o estudo sobre a condição da mulher em relação à literatura de cordel deve ser tratado sob dois aspectos: como objeto, quando ela é descrita nos versos, e, como autora, através das duas formas de apresentação, oral e escrita. Ele, contudo, trata da mulher como tema do folheto a partir da perspectiva masculina, que a descreve em três *ethos*: a mulher bendita, as virgens que recebem tratamento análogo ao da Virgem Maria, frágil, respeitável e venerável; a propriedade, aquela que vive submetida à tirania do(s) homens da família, mas que pode ser raptada ou seduzida; e a maldita, aquela que, sendo desobediente aos mandos masculinos, é classificada como traidora, devassa ou prostituta.

Quando trata da mulher como autora de cordel, o pesquisador mostra, em uma perspectiva histórica sobre o surgimento dessas poetisas, que, primeiramente, teve-se conhecimento apenas sobre Maria das Neves Batista Pimentel, em 1938, como já havíamos visto com Santos (2006). Depois, em 1978, através do Dicionário bibliográfico de repentistas e poetas de bancada, de Atila Almeida e José Alves Sobrinho, são contadas, num universo de 1000 poetas citados, apenas 24 mulheres cordelistas. Só em 2002, é que, fazendo nova averiguação, o pesquisador encontrou 128 poetisas, contando com as anteriormente citadas. Ele considera que ocorreu um grande aumento do número de mulheres atuando com a literatura de cordel e considera que este fato se deve à urbanização das camadas populares e ao papel desempenhado por elas na sociedade, o que lhes traz mais autonomia.

Santos (2006) discorreu sobre a presença da mulher no universo patriarcal do cordel, afirmando que este gênero, antes de ser uma composição escrita, foi uma poética da voz, descendente dos cantadores que percorriam a zona rural nordestina. Estes não precisavam de aprendizagem formal, pois elaboravam sua poesia de forma mnemônica e com estratégias tradicionais de apresentação, oralidade e improvisação, o que não é comum atualmente. Foi a partir da criação do sistema editorial, que o oral e o escrito teriam passado a dividir o espaço criativo popular no Nordeste brasileiro.

A autora ainda traçou o perfil masculino da produção do cordel, visto que até o início do século XX, só havia publicações e divulgações de cordel feito por homens, com exceção do texto da cordelista paraibana, Maria das Neves Pimentel, que publicou, em 1938, sob o pseudônimo masculino de Altino Alagoano, pois não seria possível fazê-lo com seu próprio nome, uma vez que vivia em um contexto patriarcal, onde, além de não ser dado o direito à voz, a mulher também não podia se apresentar em público, marca de sua exclusão. Entre os anos 1970 e 1980, coincidentemente no mesmo período

das lutas feministas, as mulheres começaram de forma tímida a se apresentar como autoras de folhetos de cordel, entretanto, suas produções teriam a oralidade como fator primordial a sua criação, o que é tradicional a essa forma literária e inaugurando temas, como: feminismo, ecologia, saúde da mulher, homoerotismo, que fugiriam ao caráter regional, proposto pela tradição pregada no estatuto da Academia de Cordelistas do Crato. Outra mudança é a desterritorialização do cordel, em que este deixaria as feiras para serem veiculados em escolas, universidades e outras instituições de padrão urbano.

A presença das mulheres no quadro dos associados da Academia de Cordelistas do Crato é já uma transformação, visto que não seria considerada tradicional a produção nem a apresentação de cordel por mulheres, mas, devendo ter em conta a manutenção das indicações de regionalidade e tradicionalismo temático e formal, apesar da desterritorialidade pela condição urbana. Contudo, os membros da Academia têm obrigação de ir também à feira, onde promovem eventos de lançamento e distribuição de cordéis, de forma que o deslocamento só ocorre em relação à zona rural, mas mantendo uma aproximação com os seus habitantes por intermédio daqueles que frequentam a feira, reduto das manifestações populares. Assim, podemos encontrar aqui o que, anteriormente, foi tratado por Rodrigues (2014), como entre-lugar e entre-tempo, a transição entre o passado e o presente, o rural e o urbano, que garante a condição de resistência do tradicional aos folhetos dos membros femininos da Academia. Então, este trabalho se desencontra do estudo de Santos (2006) e aponta para a permanência das condições tradicionais de resistência discursiva na enunciação feminina e em sua relação com a masculina, quando no embate em pelepas.

Embora a participação da mulher na produção de literatura de cordel já seja reconhecida, há de se ver que ainda existe uma hegemonia masculina na configuração desse gênero discursivo. Para Queiroz (2006), há uma percepção mais significativa das manifestações femininas na prática da escrita deste tipo de literatura.

Ao expor sobre a natureza histórica do cordel, suas origens na Idade Média e sobre os fatores que contribuíram na sua modificação ao longo do tempo, descreveu como a mulher só começou a ter sua imagem mais solenemente reconhecida, na Idade Média, a partir da perspectiva religiosa cristã sobre a Virgem Maria e que, tendo uma condição resignada e sofrível, chegava até a ser agredida fisicamente em decorrência da postura machista da sociedade medieval. Então, procura explicar os motivos que levaram ao desaparecimento das mulheres em atividades econômicas primárias, posto que fossem paulatinamente substituídas pelos homens e relegadas ao trabalho doméstico

de âmbito privado. Por isto, no romancero português, as mulheres produziam os romances orais e os homens cantavam e representavam, ficando assim reconhecidos como autores das canções, que afirmavam ter aprendido de suas ascendentes femininas. No momento do Trovadorismo, em suas manifestações poéticas (cantigas de amigo, de amor, de escárnio e de maldizer), a mulher tem alguma representatividade temática, como também nas novelas de cavalaria e em Gil Vicente, que trazem à tona a condição da mulher, enfatizando seu enclausuramento aos moralismos religiosos também vigentes na época.

Ao discorrer sobre a subalternidade das mulheres, a autora mostra que, devido à ótica patriarcal, a participação intelectual feminina era restrita. Elas eram, muitas vezes, privadas do contato mais profundo com a arte, haja vista a suspeita de que o conteúdo estético fizesse “mal” às leitoras. Só posteriormente se mostra a repercussão negativa desse comportamento social regulador, que não deu notoriedade às manifestações artísticas das mulheres nesse contexto reducionista.

A pesquisadora mostrou a importância histórica da cidade de Juazeiro do Norte e de sua relevância cultural, englobando o Padre Cícero como um dos precursores do desenvolvimento do município e cita ainda o Crato, sobre a contribuição dos programas radiofônicos de Elói Teles para a disseminação do cordel produzido tanto por homens quanto por mulheres. A seguir, as Academia e Sociedade de Cordelistas do Crato e do Juazeiro, respectivamente, passam a ser discutidas. Primeiramente, o juramento da Academia de Cordelistas do Crato e suas regras são comentados, além de nomes representativos de mulheres cordelistas. Somando-se a isso, tratou também a respeito da Sociedade dos Cordelistas Mauditos, de Juazeiro do Norte, sobretudo, por conta do caráter de inovação proposto por este agrupamento de artistas.

Este estudo se diferencia do que é proposto nesta pesquisa, no que se refere à sua linha histórico-literária e ao objeto de análise, pois, estuda as produções de mulheres que se afastam dos moldes institucionalizados. Mesmo assim, é uma grande contribuição para que tenhamos uma base histórica sobre a participação feminina na literatura de cordel.

Até o momento presente, a grande maioria dos trabalhos realizados sobre as mulheres cordelistas parte de perspectivas históricas, literárias ou dos estudos culturais, sempre seguindo a leitura crítica feita por Santos (2006) e Luyten (2015), que desconsideram a existência de um perfil de resistência tradicionalista entre as poetisas do Cariri cearense. Para tanto, estes pesquisadores se detêm na atividade autoral das

mulheres, mas sem se ocupar da visão crítica feminina sobre as mulheres como tema de cordel.

Lucena (2010) tratou sobre o folheto de cordel no Brasil como sendo uma cultura periférica em relação à hegemônica, cujos gêneros literários são provenientes de uma elite cultural e intelectual formada por críticos literários, que os legitimaram e fixaram, a partir da dialética do local e do universal. Para a crítica, é considerada uma grande obra-de-arte, aquela cujos valores formais, estéticos e temáticos sejam universais e atemporais, acompanhando o ideal estético de uma verdadeira universalidade artística. A dialética universal/local que legitimou algumas obras literárias, deslegitimou outras, sendo o cordel uma das que se encontram no segundo caso, mais pelo seu caráter de produção popular do que por sua temática e estética.

A pesquisadora, então, abordou a existência de duas tradições culturais: as grandes, que eram cultivadas nos templos e nas escolas; e as pequenas, dos lares e comunidades. As duas pertenciam, respectivamente, à elite – clero, nobreza, comerciantes etc – e ao povo, respectivamente, não havendo imposição de força hegemônica dos primeiros sobre os segundos. As destes eram chamadas de cultura popular até os idos de 1800, quando a elite se afastou da pequena tradição, em decorrência da mudança no sentido do termo “povo”, que antes era tido como “de todo mundo”, “gente respeitável”, e passou a ser compreendido como “gente simples”. Esta transformação tem por motivo a cultura de opressão do cristianismo, durante a instauração da Inquisição, que exercia um papel intelectualista e tentava unificar os costumes e tradições, colocando como de prestígio e legítima a palavra escrita, e subalterna e popular toda tradição que se difundia oralmente. A escrita, por isso, tornou-se mecanismo de distinção entre o poder hegemônico e a subalternidade das produções orais, visto que, por não receberem o devido valor, seus autores precisavam escrevê-las para que fossem aceitas.

Sendo literatura popular, o folheto de cordel era caracterizado como aquele que tem autoria pobre, ingênua, com profissão subalterna e com pouca ou nenhuma escolarização, portanto, o que inferiorizava este gênero eram os fatores extraliterários e o poeta, então, não estaria apto a produzir arte, pois apenas estaria seguindo um dom, o que marginalizava a sua obra. O campo literário brasileiro não se prende apenas a condição do autor, também desvaloriza os elementos constituintes do cordel, para afirmar a autoridade das poéticas eruditas, classificando os recursos daqueles como “pobres” e “menores”. Isto acontece, porque, ao analisar o cordel, ou outras tradições

advindas da oralidade, usam os métodos e as técnicas de análise do cânone escrito, sem considerar e/ou compreender os procedimentos próprios do texto de base oral.

O cordel, originariamente publicado em papel jornal na versão de folhetos pelas tipografias, começa a ser publicado em outras formas, entre elas o livro, a partir de projetos editoriais da indústria cultural hegemônica, para atender um mercado diferente daquele a que está acostumado, o das feiras, com o objetivo de por em destaque o cordel, tirando-o da condição de exclusão dos estudos oficiais de literatura e levando-o a ser estudado pela crítica acadêmica. Para que isto acontecesse, o texto deveria trazer uma estrutura formal e temática tradicional e ser precedido por um prefácio, constituído por um estudo de um crítico literário que, por seu reconhecimento, legitimasse o texto popular. Essa forma de mediar a relação entre as poéticas populares e o mercado editorial hegemônico é um meio excludente, pois traz valores institucionais conservadores, que delimitam a publicação apenas à obra de tradição masculina do cordel, excluindo as vozes e escritas femininas.

A pesquisadora passou, então, a discutir o fato de a crítica ter colocado as autoras como auxiliares dos homens da família na produção dos folhetos e que, por isto, encontrar um destes que seja escrito por mulheres é um fato ocasional. Contudo, o que realmente fica comprovado é que as mulheres não assinavam o que escreviam, ou, quando o faziam, usavam um pseudônimo masculino.

A pesquisa de cunho literário desenvolvida por Lucena (2010), objetivou desenvolver, a partir da história da produção oral e escrita da literatura, especificando o caso do cordel, demonstrar o processo de marginalização da escrita popular e a posterior tentativa de legitimá-la, mas, ainda, rejeitando a participação autoral feminina.

Santos (2009) fala sobre o papel do intelectual numa perspectiva conceitual para tratar, em seguida, do modo como se considerava a produção da cultura popular por mulheres.

A definição de intelectual passa constantemente por princípios eurocêntricos, racistas, sexistas e escriptocêntricos. Estas definições sempre colocaram o homem no centro das atividades intelectuais, visto que era ele quem geralmente tinha acesso aos meios de comunicação, enquanto que as mulheres só recentemente conseguiram visibilidade e expressão nestes espaços, pois, antes estavam relegadas aos lugares e afazeres que eram considerados incompatíveis com aquelas atividades, os domésticos, e quando resolviam ultrapassar os limites impostos, eram ridicularizadas e/ou silenciadas.

Esse discurso da superioridade masculina está se tornando decadente, devido aos movimentos feministas e homossexuais, que contestam as normas patriarcais reguladoras da sociedade e reivindicam o direito de auto-representação, produção e crítica de seus escritos pelas minorias, entre elas, a mulher. Mas, mesmo assim, nas produções populares, os homens ainda assumem o papel central, visto que apenas eles são citados em antologias e fortunas críticas feitas pelos próprios cordelistas ou por autoridades críticas na área, que, até pouco tempo, não citavam as mulheres autoras, o que faz aparecer sua exclusão, mesmo que de forma velada, a ponto de parecer natural sua ausência, tanto na condição de autora, quanto de produtora.

O discurso que marca esta exclusão feminina parte de enunciados regidos por uma vontade de controle masculina, que colocou o espaço de fala das mulheres como sendo o do lar por muito tempo, por isto, suas produções, sejam culturais e/ou religiosas, tinham suas performances realizadas no âmbito familiar, sob a supervisão de seus representantes masculinos, segundo o que era considerado como parte da moral e dos bons costumes. Entre os gêneros aceitos como adequados à mulher estavam as rezas, os ofícios e alguns tipos de narrativas orais e a produção impressa era vista como uma afronta, mas as mulheres estariam vencendo estes obstáculos e se inscrevendo cada vez mais neste espaço de separação e rejeição.

Quanto à condição intelectual da mulher no período inicial da produção de cordel, em 1893, quando elas eram pobres, não tinham direito de estudar e, mesmo as pertencentes à elite, quando muito, apenas aprendiam a ler e escrever com professores particulares em casa. Uma mulher jamais poderia participar de atividades acadêmicas, pois era mantida no anonimato, e, se resolvesse transpor os limites impostos pela sociedade, era considerada perigosa e má influência para as demais.

No universo masculino do cordel, a mulher era rejeitada por não ser considerado de bom tom ela produzir, mesmo quando, muitas vezes, ela transcrevesse a criação oral dos homens da família, ou as criasse com o pouco conhecimento que possuía, pois, para a História, sua atividade intelectual se reduzia a leitura, de forma silenciosa e no reduto do seu lar.

A produção do cordel é herdeira da cantoria, cuja comercialização só ocorre com a impressão. Se a forma escrita era vedada às mulheres, a cantada não era vista de bom grado, mas elas podiam participar dos eventos na condição de ouvintes. Outra estrutura, também, da tradição oral é a contação de casos e romances, ato conhecido pelas mulheres, que, dependendo dos elementos linguísticos e temáticos, memorizavam e

recriavam como se fosse pela primeira vez. Isso atesta sua aptidão para produzir, mas a elas não era permitido nem produzir, nem propagar e menos ainda comercializar suas produções em tipografias e em feiras.

A historiografia, contudo, não procurou desvendar o motivo de as mulheres estarem ausentes como autoras de cordel, mas, simplesmente, terem tomado a situação como sendo de inexistência delas. Desta forma, os intelectuais silenciaram, ajudando a torná-las invisíveis. Além dos historiadores, também há o fato de a Academia Brasileira de Literatura de Cordel não ter homenageado nenhuma das mulheres cordelistas em, pelo menos, uma das quarenta cadeiras, que compõem seu quadro acadêmico e de ter pouquíssimas mulheres como parte integrante do grupo que forma esta instituição.

O objetivo deste artigo de Santos (2009) é, numa perspectiva histórica e social, mostrar que as mulheres foram silenciadas pelos homens no tocante à produção da literatura de cordel e, mesmo sendo reconhecidas, atualmente, continuam marginalizadas, o que traz elementos para subsidiar as análises que se pretenda desenvolver sobre os cordéis de peleja e que tratem sobre o feminino.

Silva (2013) tem em perspectiva desenvolver um trabalho linguístico de base enunciativa e propõe-se a desenvolver um estudo dos folhetos da Sociedade dos Cordelistas Mauditos, partindo do referencial teórico de Maingueneau, Benveniste e Bakhtin. O pesquisador procurou analisar a relação de enunciação que se estabelece entre o discurso inovador do cordelista, partindo do Manifesto de fundação do grupo, e o discurso desenvolvido em seus folhetos, de forma a estudar a construção de uma imagem de si no interior do discurso, constituindo o seu *ethos*.

O autor explicou a movência do folheto de cordel tradicional em sua evolução e transição e descrever um posicionamento de negação assumido pelos Mauditos, que declaram a morte estética desta forma poética, omitindo a resistência que ocorre por meio de permanente produção e circulação dos folhetos de poetas vinculados à Academia de Cordelistas do Crato, em conformidade com o padrão instituído no final do século XIX.

Primeiramente, fará um levantamento da teoria da enunciação, segundo Benveniste (1995), em que a enunciação é vista como um ato individual, que coloca a língua em funcionamento através de sua utilização, gerando assim o discurso como sua manifestação. Sendo a enunciação uma manifestação individual e, portanto, expressão de uma subjetividade, precisará de um aparelho formal a partir do qual se estabelecerão as instâncias enunciativas como objeto da interação entre um locutor e um interlocutor,

nas quais o primeiro projetará as categorias de pessoa, tempo e espaço que estabelecerão sua relação com o mundo; Bakhtin (2006) entrará no estudo para colocar o discurso como um fator social, pois, os sujeitos estariam inscritos na história e na sociedade, interagindo com outros sujeitos, a partir das determinações sugeridas por essa inscrição, possibilitando a ideia de dialogismo, tão cara às relações com os enunciados produzidos no mundo; e, por fim, Maingueneau (2006), a partir de quem será tratada a teoria da enunciação como sendo atravessada pelas várias formas de retomadas de falas, já ocorridas ou virtuais, o que corrobora com a ideia de interdiscurso.

Apesar de desenvolver uma análise sobre o *ethos* em cordéis, também objeto da pesquisa em curso, o que Silva (2013) analisou foi a construção do *ethos* discursivo dos cordelistas Mauditos, o que não está relacionado ao objeto deste trabalho, que, diferentemente do estudo desenvolvido por Silva (2013), se propõe analisar, num âmbito social, a demarcação do espaço a que pertence a produção dos cordelistas da Academia de Cordelistas do Crato, principalmente as mulheres, que têm sentido os efeitos da negação daqueles que voltados, por afeição ou pesquisa, fazem questão de pregar a morte da tradição na arte produzida por meio daquela instituição, que tanto lutou para ocupar esse espaço na cultura popular, tentando destituir de valor, assim, o seu cenário discursivo.

O que torna esta pesquisa relevante é que há a pretensão de explorar, nos discursos institucionalmente posicionados como tradicionais, os saberes históricos que possam ser restituídos pela memória discursiva e reconstituídos pela enunciação. A pretensão deste trabalho é analisar não só o sentido produzido no enunciado, mas também a construção da imagem de um sujeito do discurso, que se preocupa em manter um posicionamento, por meio do processo enunciativo, que se identifica com os preceitos linguísticos e sociais do gênero literatura de cordel. Para tanto, a presente tese é desenvolvida em cinco capítulos, que serão dispostos a seguir.

No primeiro capítulo, introdução, são apresentados os elementos que proporcionam a compreensão do que foi desenvolvido ao longo do nosso estudo, situando o tema escolhido, o problema abordado, os objetivos propostos, assim como os motivos que levam ao desenvolvimento deste estudo.

O segundo capítulo trata sobre a análise do discurso, na perspectiva dos estudos da literatura de cordel, abordando o interdiscurso, o gênero do discurso e as cenas de enunciação, que, vinculados à noção de *ethos* discursivo, formam os elementos básicos

para a compreensão dos posicionamentos que corroboram com a produção do *ethos* das mulheres, que buscam um espaço no universo da cultura popular.

O terceiro capítulo expõe conhecimentos sobre o objeto a ser analisado nesta tese, o folheto de cordel, sua origem e um dos mais recentes métodos de estudo deste gênero do discurso, trazido para o centro da pesquisa.

O quarto capítulo esclarece e justifica a opção metodológica pelo estudo de caráter sociohistórico que é a Análise do Discurso. São detalhados o contexto da pesquisa, os participantes, assim como os procedimentos adotados na análise e no tratamento dos dados.

O quinto capítulo apresenta a análise dos folhetos escolhidos à luz das teorias que amparam esta pesquisa, explicando, primeiramente, como se constitui o discurso nos folhetos de cordel com temática sobre peleja e como as mulheres, que participam na sua produção, constroem seus *ethé*.

Nas considerações finais, com o olhar retrospectivo sobre a análise e os resultados obtidos, são sintetizadas as discussões e feita uma tomada mais generalizadora acerca das questões propostas no início deste estudo, esperando ter fornecido contribuições, que informem com mais detalhes a forma de tratar a mulher no universo da literatura popular e em espaços culturais populares que a envolvam.

2 ANÁLISE DO DISCURSO

2.1 A heterogeneidade do discurso

Para desenvolver uma pesquisa em Análise do Discurso de linha francesa na perspectiva de Maingueneau, deve-se considerar, primeiramente, a precedência do interdiscurso sobre o discurso, pois este só pode ser compreendido em sua relação com outros discursos, que, mesmo se estiverem ligados a enunciados com proposições diferentes, possibilitam a geração de sentido no discurso em formação, ao mesmo tempo em que oportunizam a este último a definição de uma identidade própria, que o coloque em um determinado posicionamento.

Esta anterioridade do interdiscurso leva o discurso em enunciação a ser definido em sua heterogeneidade, se desenvolvendo e emergindo por meio de um sujeito, segundo Brandão (2013, p. 26), “[...] situado no contexto sociohistórico de uma comunidade, num tempo e espaço concretos”, e, através de sua enunciação, ajusta sua fala a do interlocutor e interage com outros sujeitos em outros momentos históricos, desta forma, determinando uma relação de identidade-alteridade.

De acordo com Authier-Revuz (1984), a heterogeneidade enunciativa se divide em duas formas: a “mostrada”, que deixa as marcas de sua alteridade no corpo do enunciado, com: palavras entre aspas, discurso citado etc; e a “constitutiva”, que não deixa marcas visíveis, porque o mesmo e o seu outro estão ligados no corpo do enunciado de maneira tal que um não existe sem o outro.

Este trabalho está voltado para as questões discursivas, portanto, as relações interdiscursivas devem ser analisadas em sua heterogeneidade, considerando os mecanismos de imitação, termo proposto por Maingueneau (1997), que não se relacionam, apenas, às propriedades textuais dos enunciados, mas, sobretudo, à enunciação e ao discurso que dela emanam.

Para Charaudeau e Maingueneau (2008), há duas estratégias opostas de relação entre um texto e um gênero, ou dois gêneros do discurso: a *Captação*, que é a transferência da autoridade do gênero fonte para um discurso, que vai absorver aspectos da estrutura do outro, que colaborem para sua validação; e *Subversão*, em que esta transferência vai desqualificar a autoridade do gênero fonte, legitimando o seu próprio discurso.

Para a análise dos folhetos de cordel, serão tomadas estas estratégias como base sobre a qual se apoie a relação entre dois gêneros discursivos, pois, na produção do folheto de cordel, os recursos temáticos utilizados são originários de elementos extraídos do contexto social e/ou do conhecimento adquirido através da leitura/audição anteriores de gêneros diversos, populares ou eruditos, e que, assim, formaram os arquivos culturais do autor, que o disponibilizará para ser contado e/ou recriado por meio da voz do enunciador. O repertório textual passará por processos necessários à adaptação estrutural e/ou contextual para atender às exigências genéricas, como também promover a identidade indispensável à realização da comunicação enunciativa. Desta forma, várias vozes interagem no discurso desenvolvido no folheto, articulando, de forma explícita ou implícita, oposições do enunciador diante dos fatos do mundo e agindo sobre seu co-enunciador.

2.1.1 Dialogismo

Conduzir um estudo sob a égide da heterogeneidade linguística promove o rompimento das barreiras estruturais, que limitavam o estudo da língua à frase descontextualizada, e encaminha a uma abordagem da enunciação, tomando sua materialização no enunciado como campo de um embate dialógico, o que é condição essencial para a constituição do sentido de um discurso.

Para Barros (1999, p. 2), deve-se examinar o dialogismo discursivo em dois aspectos: “[...] o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso”, isto é, torna-se necessário que se atente para a dupla construção do sentido discursivo: a primeira, que resulta da interação entre os interlocutores na enunciação e, a segunda, das vozes externas que influenciam aquelas. Ainda segundo Barros (1999, p. 6), o discurso pode estar atrelado a um texto polifônico, quando “as vozes se mostram”, e monofônicos, quando “elas se ocultam sob a aparência de uma única voz.” Partindo desta divisão, articulou-se a ideia de discurso autoritário, que, não deixando transparecer as vozes que o constituem, desenvolve um discurso em que a verdade é tomada como absoluta e incontestável.

Como foi dito anteriormente, um texto monofônico não se constitui por uma só voz discursiva, mas procura esconder sua plurivocalidade, pois a língua só pode se realizar pela interação verbal, que, segundo Bakhtin e Volochinov (1997, p.123), tem no diálogo uma de suas formas, “[...] mas pode-se entender a palavra “diálogo” num

sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.”

O discurso vai ser recebido de forma ativa nas diversas áreas da comunicação com as quais vai interagir, por meio de críticas, resenhas, entre outros gêneros que, por sua vez, vão influenciar produções posteriores. Contudo, também já teria sido orientado por discursos anteriores que pertencem à mesma área, além de receber as intervenções do autor. Portanto, sendo a enunciação de natureza social, o discurso que emerge deste ato também o é.

De acordo com Bakhtin (2000, p. 290), quando o interlocutor recebe um discurso, interpreta e compreende o seu sentido e, simultaneamente, age sobre ele com uma “atitude responsiva *ativa*”, se posicionando diante de sua compreensão e produzindo uma resposta. Na sequência, “o ouvinte torna-se o locutor” e, desta forma, faz com que haja uma “compreensão responsiva ativa”, pois, ao interpretar passivamente o enunciado recebido, o ouvinte utiliza os elementos para produzir e materializar enunciativamente uma resposta fônica. Então, como atesta Bakhtin (2000, p.293), este movimento de compreensão responsiva “[...] é a *unidade real* da comunicação verbal: o *enunciado*. A fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala.” Desta forma, é apenas a partir do ato enunciativo de um sujeito falante que o discurso existe e é no enunciado que se molda.

A alternância de enunciadores, em que, segundo Bakhtin (2000, p. 294), “[...] o locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro,” é regular e recebe o nome de *réplicas*. Estas se configuram em relações do tipo: pergunta-resposta, asserção-objeção, afirmação-consentimento, quando os enunciados pertencem a sujeitos diferentes. Estas relações, contudo, podem estar subentendidas na presença de um co-enunciador necessário ao ato enunciativo, mas, nem sempre declarado.

O folheto de cordel pode receber as duas classificações, pois, sendo um sistema de gêneros, é constituído por vários, os quais se diferenciam, entre outros aspectos, em sua atitude enunciativa, que pode ser exemplificada, primeiramente, com a peleja, que oportuniza a percepção da interatividade enunciativa de forma explícita, pois se trata, segundo Marinho e Pinheiro (2012), do folheto em que se representa a versão de desafios reais ou imaginários, enunciados por dois poetas que querem mostrar sua competência poética e habilidade no ato de versejar ao mesmo tempo em que procuram

depreciar um ao outro alternadamente. Neste movimento contínuo da disputa, o discurso é instaurado por cada enunciador de forma explícita e coordenada, se configurando, assim, uma polifonia intersubjetiva e, é neste gênero, que a réplica fica mais clara. Os demais gêneros pertencentes a este sistema, tais como os romances, causos, poemas reflexivos e descritivos, mesmo não se apresentando na forma de conversação, são dialógicos e estão atrelados a textos monofônicos, pois, como diz Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 171), na linha do pensamento bakhtiniano,

Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é de fato assumida em uma interatividade constitutiva, ela é troca, explícita ou implícita, com outros locutores, virtuais ou reais, ela supõe sempre a presença de uma outra instância de enunciação à qual o locutor se dirige e em relação à qual ele constrói seu próprio discurso.

Portanto, é por meio do diálogo que se manifesta a interatividade que, de forma explícita ou implícita, é instauradora do discurso.

2.1.2 Interdiscursividade

Já tendo levantado algumas das formas consagradas pela crítica sobre as relações existentes entre textos e discursos, faz-se necessário compreender a expressão “relações interdiscursivas”, que se estabelecem entre um discurso e os outros externos a ele em um processo de enunciação. Esta definição fica mais bem elucidada, quando Costa (2012, p.46) afirma que

Quando um texto faz uso de expressões populares, quando utiliza termos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo linguísticos, ou ainda quando se reporta a *ethos*, gestos e esquemas discursivos de outras práticas discursivas, temos **relações interdiscursivas** ou **interdiscursividade**.

Estes elementos que constituem as práticas discursivas pré-existentes ao ato enunciativo, quando convocados por este, compõem um interdiscurso. Nesta relação entre um “eu” enunciador e o(s) discurso (s) do(s) outro(s), se estabelece a *identidade discursiva*. Para que se especificasse o termo interdiscurso, Maingueneau (2008a, p. 33) propôs uma divisão em três aspectos que o definem:

- a) *Universo discursivo*, que é o “[...] conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada.”
- b) *Campo discursivo*, “[...] conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitando-se reciprocamente – seja em confronto, aliança ou neutralidade aparente – em uma região determinada do universo discursivo.”
- c) *Espaço discursivo*, “[...] conjunto de formações discursivas, que o analista diante de seu propósito, julga relevante por em relação.”

Neste espaço constituído pelo analista, se estuda a precedência do interdiscurso, pois não se pode pensar um discurso sendo produzido independentemente dos outros que o antecederam e se legitimaram em seu percurso histórico. É preciso alcançar, também, essa legitimação e isto só pode ser perscrutado pelo analista no espaço discursivo, onde o Eu e o Outro se constituem.

2.2 Gêneros do discurso

Para analisar um enunciado na perspectiva da análise do discurso, é necessário considerá-lo tanto em relação ao texto, oral ou escrito, cuja materialidade possibilita o acesso, quanto ao lugar social a que ele pertence. Esta necessidade decorre do fato de que cada enunciado exprime as condições e finalidades de uma modalidade das atividades humanas, por meio de seu conteúdo, estilo e construção composicional, que, juntando-se inexoravelmente, portam as marcas específicas da forma de comunicação pertinente ao enunciado em questão. Partindo desse modo de pensar a utilização da língua, que Bakhtin (2000, p. 279) desenvolve a noção de gêneros do discurso, afirmando que, “qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.”

Se os gêneros estão ligados às especificidades de cada esfera da atividade humana e cada uma destas utiliza um repertório diversificado de gêneros, deve-se considerar a heterogeneidade do enunciado, no instante mesmo de classificá-lo genericamente, pois se torna difícil uma definição de seu caráter. Assim, segundo Bakhtin (2000), devem-se diferenciar os gêneros no que lhes é essencial: gênero do discurso primário, que é considerado simples; e o secundário, que é mais complexo e evoluído. Este último se forma pela absorção e transformação daquele, que, por sua vez,

adquire caráter particular, perdendo sua ligação imediata com o mundo e com seus enunciados. Ambos seguem regras, explícitas ou implícitas, impostas pela sociedade e se situam comumente em suportes apropriados.

2.2.1 O gênero do discurso como unidade tópica

Os analistas do discurso, entre suas atividades de pesquisa, precisam categorizar os tipos de unidades que contribuirão com os seus trabalhos como função restritiva ou como objetivo do estudo. No caso do discurso, de acordo com Maingueneau (2015a), dois tipos de unidades se apresentam: as tópicas, que foram determinadas em meio as suas utilizações em práticas sociais; e as não-tópicas, que são construídas pelos pesquisadores. O gênero do discurso sociohistoricamente determinado se situa como unidade tópica.

2.2.1.1 Gêneros e tipos discursivos

Para compreender o gênero como uma das formas de categorização da atividade discursiva, é necessário que se entenda como ele está unido de modo complementar a um tipo de discurso, sendo este, segundo Maingueneau (2015a, p.66), “práticas discursivas ligadas a um mesmo setor de atividade, agrupamentos de gêneros estabilizados por uma mesma finalidade social”. Há entre os dois, portanto, uma relação de reciprocidade, em que todo tipo é uma rede de gêneros, enquanto estes se ligam a um tipo para produzir sentido.

Esta relação de reciprocidade faz com que seja imprescindível analisar os três modos como os gêneros se reúnem em um tipo:

- *Esferas de atividades* – um gênero do discurso pode se relacionar às várias dessas esferas, cabendo ao pesquisador determinar em que nível de profundidade ocorre esta relação, considerando a demanda de sua pesquisa. As esferas de atividade são constituídas por um núcleo, que são os gêneros principais, por se aproximarem mais da finalidade da esfera; e os gêneros periféricos, que, mesmo indissociáveis do núcleo, assumem uma condição secundária na atividade da esfera. O núcleo do gênero do discurso aqui estudado é o folheto de cordel, que tem em sua periferia, colaborando na produção e divulgação, as cantorias, repentes, romances, regimento e discursos provindos de reuniões das Academias de Literatura de Cordel.

- *Campos discursivos* – são constituídos pelos posicionamentos tomados por algumas unidades de discurso, que concorrem entre si, com o intuito de construir e preservar identidades enunciativas em conflito por mudanças nas relações de força. Não se trata de uma estrutura estável, visto que muda de acordo com as transformações possíveis, originadas pela concorrência. Os posicionamentos relacionados, segundo Maingueneau (2008c), à luta ideológica para marcar e garantir um território, podem ser classificados como: centrais, que podem ser dominados ou dominantes; e periféricos, que são aqueles posicionamentos que, anteriormente, se encontravam no centro, mas foram marginalizados, ou são novos e almejam tornar-se centrais. Neste estudo, o campo discursivo considerado central é o literário, que apresenta dois posicionamentos: o do cânone, prestigiado pela elite intelectual, que é dominante, e o da literatura popular tradicional, mais concentrado nos meios sociais menos privilegiados, figurando como dominado.

- *Lugares de atividade* – são os lugares onde os gêneros do discurso, em sua maioria, são produzidos, as instituições nas quais os indivíduos atuam. Para analisar o gênero quanto ao lugar de atuação, devem-se estabelecer alguns limites, pois os gêneros que circulam em determinado lugar podem ser classificados como: lícitos, quando são mais instituídos, formalizados e sistemáticos; ilícitos, atos de fala não oficiais no funcionamento da instituição, podendo ser considerados parasitários ou marginais; complementares, quando atividades genéricas consideradas ilícitas, na realidade, complementam de forma essencial os gêneros oficiais. Os lugares onde o gênero cordel atua, que podem ser considerados institucionais, são as academias de literatura de cordel, onde este gênero é legitimado, as emissoras de rádio e TV, as universidades e as escolas de nível básico, onde se divulga este gênero e conduz a uma aproximação com os meios promotores de saber. Os lugares, onde o cordel é divulgado de forma mais competente, pois complementa as atividades institucionais, mesmo não sendo considerados como tal, são, atualmente, as feiras, as praças e as exposições agropecuárias, onde se encontram os indivíduos pertencentes às camadas mais populares da sociedade e que são mais abertos à aceitação desta forma de arte. Originalmente, o lugar de atividade de apresentação e divulgação do folheto de cordel era o espaço rural, como as fazendas e as feiras agropecuárias.

2.2.1.2 Valência genérica

Os gêneros do discurso são social e historicamente determinados, uma vez que o surgimento, o desaparecimento e a transformação de um gênero, geralmente, estão condicionados a uma mudança social. Para compreender o papel do gênero em um contexto histórico, é necessário que ele seja considerado além de si mesmo, no seu modo de existência histórica, na sua valência. Esta pode ser analisada em duas perspectivas: a interna e a externa.

A *valência interna*, segundo Maingueneau (2015a, p.71), é “[...] o conjunto dos modos de existência comunicacional de um texto, que são historicamente variáveis.” Os diversos modos de existência são constituídos por um núcleo, de onde partem as variáveis, que devem ser distinguidas de seus avatares. Estes são cópias que circulam em meio à sociedade e que são diferenciadas em: avatares prescritos, cópias que têm existência anterior a seu núcleo, que a tornou conhecida; avatares previsíveis, cópias já previstas pelo núcleo; e avatares indesejados, cópias de um núcleo produzidas e publicadas a revelia do autor.

Em virtude das muitas mudanças sociais, que ocorreram no decorrer de um século e que interferiram no modo de existência do gênero folheto de cordel, como poema impresso em folheto nas gráficas rudimentares do interior do Nordeste, pode-se considerar como variáveis o fato de ter passado, também, a ser editado e publicado na forma de livro, em editoras, como tentativa de aproximá-lo do cânone literário. Entretanto, este gênero possui também seus avatares:

- a) Avatares prescritos: é a forma como é considerada a passagem do texto escrito para a oralidade, por meio da declamação em feiras, praças e exposições. Esta é uma atitude prescrita pela Academia em seu regimento, que normatiza as formas de publicação de seus afiliados, e nos editais dos concursos do SESC, para seus vencedores.
- b) Avatares previsíveis: ocorrem com a publicação dos poemas da literatura de cordel em *sites*, *blogs* e redes sociais, como forma de arregimentar uma plateia maior, através do aumento de visibilidade que a Internet proporciona.
- c) Avatares indesejados: ocorriam no início do século XX, quando os proprietários de gráficas compravam os direitos de produção e assumiam a autoria do folheto.

A *valência externa*, ainda por Maingueneau (2015a, p.73), é “[...] a(s) rede(s) de gêneros de discurso de que faz parte um gênero em uma mesma esfera ou lugar de

atividade.” Os gêneros pertencentes às redes são de tipos diferentes, mas atendem a um mesmo ponto de vista, tendo a utilização de cada um ordenada segundo uma sequencialidade, por encadeamento. As redes podem se formar também por um processo de irradiação, em que um gênero de discurso vem a ser comentado em vários outros. Outra consideração que se deve fazer, é que um gênero do discurso, ao ser inserido em outro, perde a sua autonomia e entra em relação de complementaridade com outros, portanto, é privado de seu caráter discursivo, tornando-se um gênero textual, componente de um gênero do discurso.

Alguns gêneros textuais, como, por exemplo, causo, romance, anedota, outro cordel anterior a um cordel narrativo, podem formar com este uma sequencialidade produtiva, pois, muitos folhetos se originam destes gêneros, tornando-se um gênero do discurso específico. Quando estes são noticiados pelos jornais ou emissoras de rádio e TV, estudados pela crítica universitária ou editorial, ou ainda são temas de conversas informais, principalmente na sociedade nordestina, o cordel se encontra em processo irradiador. Por fim, nos casos em que o cordel passa a fazer parte constituinte de outros gêneros, como livro didático, obra científica ou mesmo uma obra literária, se torna gênero textual componente de um gênero discursivo, que atuará de forma autônoma durante a comunicação.

2.2.1.3 Agrupamento por fonte

Além de juntar os enunciados de acordo com seu domínio de atividade para categorizá-lo, Maingueneau (2015a), também coloca que se pode fazer o mesmo, considerando a natureza de sua fonte de produção.

Tomando a locução individual como ponto inicial de exame das possibilidades de fonte produtora do discurso, deve-se considerar que a análise do discurso não estuda o enunciado de um indivíduo, pois, esta disciplina examina a enunciação, partindo de uma atividade relacionada a um lugar social que o locutor ocupa e que, ao mesmo tempo, lhe dá as regras institucionais que determinam os gêneros.

Os locutores coletivos estão ligados a uma instituição-fonte que legitima o discurso e, conseqüentemente, o gênero a que ele pertence, sendo, ao mesmo tempo, por ele legitimado, visto que reforça sua identidade em uma determinada situação conjuntural. Além das instituições reconhecidas como tal, segundo Maingueneau (2015a), outras podem ser colocadas nesta forma de fonte.

Por fim, os autores, instância que responde por uma obra e não pode ser confundida com o locutor individual, por ser, conforme Maingueneau (2015a, p. 76), “[...] o produto de uma construção coletiva que faz intervirem múltiplas instituições.” Ele interessa ao analista do discurso, porque seus textos aparecem, passam por diversas formas de uso e transformações, por meio de atividades coletivas, que envolvem outras práticas, cuja análise dá acesso à leitura de uma formação discursiva.

2.2.2 *Classificação dos gêneros*

A noção de gênero do discurso influenciada pela etnografia da comunicação e por Bakhtin, segundo Maingueneau (2008b, p.152), é utilizada “[...] para descrever uma multiplicidade de enunciados produzidos pela sociedade”, que “podem ser indefinidamente diversificados” e caracterizados pelos critérios de papel, finalidade, meio, organização textual, entre outros.

Ao discurso literário interessa principalmente a distinção entre os gêneros determinados pelos usuários (escritores, professores, críticos, bibliotecários, ouvintes) e os elaborados pelos pesquisadores, pois, os primeiros, visando sua organização, consideram as práticas de criação, leitura e arquivamento; enquanto que os pesquisadores utilizam critérios científicos que possibilitam muitas tipologias. Segundo Maingueneau (2006):

- Critérios linguísticos, que categorizam os textos quanto à enunciação, à distribuição de marcas linguísticas e à organização textual.
- Critérios funcionais, que atendem a uma função, a uma finalidade comunicativa
- Critérios situacionais, que são as bases para as tipologias mais complexas.
- Tipologias discursivas, que combinam caracterizações linguísticas, funcionais e situacionais.

O gênero do discurso se define por critérios situacionais, em que se encontram os dispositivos comunicacionais social e historicamente determinados. Para Charaudeau (2004, p. 27), “[...] cada situação de comunicação particular inscreve, ao mesmo tempo, no nível de seus componentes, os dados gerais que instruem o domínio e trazem especificações que lhe são próprias.” Isto significa que ela determina as condições de produção e de recepção dos atos de comunicação e as condições de enunciação.

Para que o gênero seja reconhecido e desempenhe suas funções como linguagem na comunicação, é necessário que se institua, ainda segundo Charaudeau (2004), uma espécie de “contrato de comunicação”, cujas condições definam uma expectativa, sem a qual não ocorrerá a intercompreensão. Dentro deste contrato, existirão sempre situações particulares, nas quais serão consideradas suas variantes e reúnam critérios situacionais equivalentes.

Os critérios situacionais também estabelecem restrições, no que se refere aos comportamentos discursivos, em que o sujeito escolhe aquele que melhor satisfaça as condições externas em situação. As limitações se situam, portanto, entre as restrições situacionais e a forma como se organiza a estrutura textual, explicando dessa forma, as variantes ocorrentes em uma mesma situação de comunicação.

Se considerar o contrato de comunicação e suas variantes, pode-se compreender com mais clareza a concepção de gênero de Maingueneau (2008b), que aponta para uma diversidade que o estimulou, num primeiro momento, a, relacionando com as cenas de enunciação, classificar os gêneros em três regimes:

- a) *Gêneros autorais* – impostos pelo autor ou editor, com indicações paratextuais, que definem a estrutura em que se apresenta a atividade discursiva, como é o caso em que, no cordel, o autor coloca abaixo do título a indicação genérica, por exemplo: “Mulheres cantando quadrão à Beira-mar. Cordel coletivo”. Estão presentes nos discursos literários, filosóficos, religiosos, políticos e jornalísticos.
- b) *Gêneros rotineiros* – aqueles em que os falantes desenvolvem seu discurso em uma estrutura pré-estabelecida que se mantenha sem modificação. São considerados, de acordo com Maingueneau (2008c, p. 153), um “[...] dispositivo de comunicação social e historicamente condicionado”, e ser resultante de práticas sociais. São eles: revistas, entrevistas, palestras e negociações comerciais, em que os integrantes têm papel estabelecido *a priori*, sendo submetidos a restrições globais e verticais impostas pela posição.
- c) *Gêneros conversacionais* – aqueles que não são forçosamente imanentes a lugares e papéis institucionais estáveis. Suas estruturas funcional e contextual dependem da interação, podendo se modificar. São submetidos a restrições locais e horizontais, negociadas entre os parceiros. Este é o caso da peleja, gênero pertencente à literatura de cordel, que simula uma disputa de cantoria, se constituindo, portanto, de forma dialogada.

Maingueneau (2008c), contudo, considera que, empiricamente, esta divisão é problemática, pois os gêneros autorais se aproximam caracteristicamente dos gêneros rotineiros, então, decide dividir os gêneros em apenas dois regimes: conversacionais e instituídos, sendo estes últimos constituídos pelos anteriormente denominados “autorais” e “rotineiros”. Esta nova distinção, entretanto, não é clara, porque, em muitas práticas verbais, podem-se encontrar características de ambos os regimes relacionados entre si. Outrossim, de acordo com Maingueneau (2006), o analista do discurso não se interessa muito pelos gêneros autorais, deixando-o a critério dos estudiosos da literatura, entretanto, não há nada que impeça os primeiros de analisar a produção literária, nem de o gênero literário ser estudado no conjunto das produções verbais, como mais um gênero instituído em sua diversidade. Então, o pesquisador se propõe a dividir os gêneros instituídos em quatro tipos, considerando a relação estabelecida entre “cena genérica” e “cenografia”, que serão tratadas adiante. Os quatro tipos são:

- a) *Gêneros instituídos tipo 1*: gêneros instituídos que aceitam poucas ou nenhuma variações, caracterizando-se pelo uso de fórmulas e esquemas de composição pré-estabelecidas.
- b) *Gêneros instituídos tipo 2*: gêneros em que os locutores desenvolvem seus textos individualmente, mas seguem as normas formais, que definem o conjunto genérico, mas admite recursos que deem originalidade à cenografia.
- c) *Gêneros instituídos tipo 3*: esse gênero não possui cenografia preferencial e mantém hábitos, mas é estimulado a produzir inovações, que têm a finalidade de conquistar um público ainda indiferente, fazendo-o identificar-se. Este é o caso do cordel, que deve ser publicado na forma de folheto e com locução masculina, mas que, em decorrência de fatores provenientes de mudanças sociais e culturais, são publicados inclusive por meio da Internet e passou a ser aceita a locução feminina.
- d) *Gêneros instituídos tipo 4*: gêneros autorais, que não se limitam a seguir modelo demarcado, procurando desenvolver uma cena enunciativa original que produza sentido em harmonia com o conteúdo do discurso. Caracteriza-se por ter uma cena enunciativa constitutivamente incompleta.

2.3 Cena de enunciação

Em análise do discurso, desenvolver uma noção de cena de enunciação, em análise do discurso, que envolva todos os seus aspectos, sem confundi-la com a situação de comunicação, é algo complexo. Ela se relaciona, segundo Charaudeau e Maingueneau (2008), com dois espaços, o instituído, de acordo com o gênero do discurso, e o que é instaurado ao desenvolver o discurso e colocá-lo em cena. Esta relação ocorre por meio da interação em si de três instâncias cênicas, que são: cena englobante, cena genérica e cenografia.

Cena *englobante*, que, segundo Maingueneau (2015a), é o “tipo do discurso” utilizado em um setor da atividade social, que se encontra condicionado em um sistema de gêneros do discurso, cujos valores prototípicos estão em conformidade com a enunciação ativada por um enunciador adequado à atividade verbal programada, o que proporciona ao co-enunciador a capacidade de se posicionar diante do enunciado e interpretá-lo.

O gênero cordel tem sua cena englobante constituída por narrativa ou conversação, o que proporcionará formas diferentes de o enunciador agir sobre seu interlocutor. No caso do narrativo, a enunciação pode ser em terceira pessoa, não configurando identidade com o autor, mas, mesmo nos casos em que diz “eu”, este se trata de um sujeito ficcional. De acordo com os valores relacionados ao locutor, ele pode agir de duas maneiras: 1. Ele pode se afastar, deixando aos personagens a execução performática e ao receptor a tomada de posicionamento; e 2. Pode assumir os valores inerentes à sua enunciação. No caso conversacional, que é a representação de um combate oral, pode se configurar de duas maneiras: ser a tentativa de reprodução de um embate real através da escrita, ou pode ser uma narração. Neste último caso, um dos sujeitos do discurso, ou os dois podem ser frutos do imaginário popular. Quanto à liberdade de criação, é usual encontrar folhetos que trazem personagens do universo fantástico e maravilhoso, mas também estereótipos sociais.

As cenas *genéricas* podem ser consideradas normas que atuam sobre o destinatário do discurso, despertando expectativas que a cena englobante não possibilita, pois a atividade discursiva imediata empregada pelo sujeito só se torna tangível no gênero ao qual está ligado. Isso é explicado por Bakhtin (2000, p. 302), que fala sobre a existência dos gêneros do discurso e sua percepção pelo outro da comunicação, quando afirma que

Nós aprendemos a moldar nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso) uma determinada construção [estrutura] composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início, temos a sensação do conjunto do discurso [...]. Se os gêneros do discurso não existissem, e nós não o dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria impossível.

Fica claro que a possibilidade de reconhecimento do gênero utilizado pelo outro só ocorre, porque o discurso oferece pistas que levam a percepção de um conjunto identificável. Estas pistas são os parâmetros que desenvolvem o caráter diferencial dos modelos genéricos, apresentados por Maingueneau (2006), tais como:

- a) *Finalidade*: todo gênero do discurso literário procura transformar a situação na qual se origina. No caso da peleja, que em sua origem no repente era puramente um embate oral, pode ganhar uma introdução e uma conclusão que a transformam em narrativa.
- b) *Estatutos para os parceiros*: os interlocutores em um gênero do discurso são detentores de direitos, deveres e saberes compatíveis. No caso das histórias, há aquelas que são reconhecidamente maravilhosas, porque trazem fórmulas de abertura típicas, como “era uma vez”, condição esta conhecida pelo enunciador, que usa estas fórmulas para atrair o co-enunciador interessado neste gênero.
- c) *Circunstâncias adequadas*: cada gênero do discurso exige um lugar e um momento adequados a sua realização, por motivação constitutiva. As circunstâncias adequadas de apresentação e divulgação do cordel são as feiras e eventos regionais, os auditórios em caso de concursos e as Academias e espaços culturais populares.
- d) *Modo de inscrição na temporalidade*: um gênero do discurso vigora em um prazo temporal previsível, podendo ser: periodicidade, quando ocorre em intervalos de tempo estimados e variáveis para cada gênero; e duração, o tempo aproximado de realização do gênero. A realização, no caso do cordel, depende da sua natureza temática, que pode ser a *periodicidade* de um embate oral, na peleja, ou a *duração* da leitura de um conto.
- e) *Continuidade*: cada gênero tem uma determinação de vezes de realização, podendo ser de uma só vez, ou segmentado em várias vezes. São pouquíssimos os casos de um folheto de cordel ter uma sequência em série, como é o caso de “O corno e sua tipologia”, de Bastinha Job, pois, a grande maioria se realiza de uma só vez.

f) *Tempo de validade*: a leitura daquele gênero pode ser válida por um tempo definido. No caso do folheto de cordel, que é um gênero literário, não há problema com a validade, sendo possível sua leitura indefinidamente.

g) *Suporte*: meio de transporte e armazenamento de um texto, que varia de acordo com o gênero. Se o suporte for modificado, muda o gênero do discurso. No caso do cordel, seu suporte é um folheto de papel jornal com xilogravura, fotografia ou desenho. Porém, há casos de serem publicados em livretos, como ocorre com os textos editados pela Luzeiro e outras editoras, mas prevalece a forma de folheto.

h) *Plano textual*: cada gênero implica uma organização e um domínio do texto. O gênero cordel é estruturado como poema e composto no esquema textual de narrativa ou conversação. No caso da narrativa, o enredo, que é curto, tem uma estrofe introdutória e, a partir de então, os fatos que o constituem vão sendo distribuídos em uma ou duas estrofes até a final, quando é concluído o enredo; a conversação, no entanto, encontra-se inserida entre uma ou duas estrofes introdutórias, em que é apresentada a situação da contenda, e uma final, que a encerra, a disputa fica inserida entre as duas, tendo cada estrofe destinada a um dos enunciadores, na forma de réplicas. No entanto, esta última pode ser construída, apenas, com réplicas, sem as estrofes introdutórias e finais, que dariam caráter narrativo ao gênero.

i) *Uso da língua*: cada gênero do discurso permite o uso de uma ou várias formas de variação linguísticas. Conforme a classificação de Travaglia (1996), a linguagem dos folhetos de cordel varia entre a regional, a popular e a formal empregada na oralidade.

A relação entre essas duas cenas, englobante e genérica, define o quadro cênico do texto, a partir do qual se constrói o sentido e o objetivo do enunciado.

A *cenografia* é a cena instituída pelo discurso em uma enunciação que o legitima. Segundo Maingueneau (2006, p. 252), a cenografia, “ao mesmo tempo está ‘na obra’ e a constitui”, e é nessa dupla condição que ela se legitima, validando os “estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia), a partir dos quais a enunciação se desenvolve”. Para compreender esta trama intradiscursiva, torna-se imprescindível uma noção sobre os elementos que a mobilizam determinando seu sentido.

A cenografia de um folheto de cordel que é constituído pelo gênero causo varia conforme a temática escolhida, pois pode ter uma relação enunciativa, cujo diálogo se dá de forma tácita, quando apenas o enunciador fica manifesto; ou de forma expressa, quando o enunciador e o seu receptor estão evidentes no corpo do enunciado; o espaço é

variável, mas o tempo é sempre o passado em relação à enunciação. Mas quando se trata do gênero peleja, a alternância nos turnos de fala é sempre manifesta, contudo, em vista da característica da enunciação em que seus agentes dialogam por meio do processo de réplicas, o enunciador também assume, após a sua fala, o papel de co-enunciador; quanto à dêixis espacial na peleja, sempre se trata de uma feira, um serão de uma fazenda, espaços onde originalmente ocorrem os combates de repentistas, que são as pessoas enunciativas da peleja; esta encenação ocorre sempre no tempo presente da conversação.

2.3.1 A instância enunciativa

Antes de discutir sobre a validação dos estatutos enunciativos, deve-se tratar da instância geradora do sentido discursivo, a enunciação.

A análise do discurso considera que a linguagem é participante ativa do mundo e, em vista disso, ao ser escolhida uma forma de linguagem para expressá-lo, ela constrói uma cena, por meio da qual vai agir sobre este mundo. Esta relação entre a ação e a expressão que a constrói, formando um todo significativo, é o discurso que se constitui por meio da enunciação, a qual, segundo Greimas e Courtés (2008, p. 166), é “[...] a instância linguística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contem traços e marcas).” A ausência de materialidade impede a análise imediata da enunciação, percebida como ato de linguagem, por meio do qual é produzido o enunciado, que, ainda por Greimas e Courtés (2008, p. 168), é “[...] o estado dela [enunciação] resultante.”

No enunciado, se encontram os elementos detentores de marcas que oferecem os meios para reportar-se à enunciação, o que dá ao texto o caráter de ser enunciativo. Alguns desses elementos são os pronomes pessoais e possessivos, adjetivos e advérbios apreciativos, os dêiticos espaciais e temporais, além dos verbos performativos. Estas marcas, contudo, não são analisadas exatamente segundo os critérios da análise linguística, pois, de acordo com a perspectiva de Foucault (2010, p. 96), “[...] a língua só existe a título de sistema de construção para enunciados possíveis”, e só pode ser analisada quando materializada em enunciados reais.

Nesta perspectiva, o sistema linguístico não prescinde do enunciado, mesmo que este não se submeta às normas reguladoras de análise da língua, visto que os elementos

que compõem esta norma, quando em uma análise enunciativa, segundo Foucault (2010), devem ser tomados sob dois aspectos:

- a) *Como sistema de construção*: os signos que constituem os elementos linguísticos se fixam nos enunciados e os regem do interior, construindo a possibilidade do enunciado na singularidade do seu acontecimento e não como regra de um *continuum*.
- b) *Como descrição*: a análise dos enunciados precisa considerar sua natureza histórica e, como esclarece Araújo (2004), tomá-lo em suas condições de emergência que a língua e o sentido não esgotam, pois a materialidade de seu dizer, apesar de única, pressupõe a possibilidade de repetição, transformação e reativação, de acordo com a formação discursiva em que se encontram. Assim, devem-se descrever os enunciados no tocante às condições de realização e de existência, em sua exterioridade, e considerando-os como unidade e descontinuidade na história.

Sendo o enunciado resultante de uma enunciação, para que aquele se torne um objeto de análise, deve-se considerar a encenação, articulada pelas formas dêiticas que a constituem, inscrevendo um enunciador em sua relação com o co-enunciador, em um determinado tempo-espaço.

2.3.2 A instauração do sujeito e a dêixis enunciativa

O enunciador, ao dizer, organiza e constitui uma situação, de forma a fazer seu co-enunciador aderir ao seu discurso, instaurando uma cenografia que o legitima. Ao desenvolver uma realidade cujas características justifiquem o ato enunciativo, é que o sujeito se instaura. Benveniste (1995, p. 288) afirma que “[...] é na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, uma vez que, na verdade, só a linguagem funda, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de ‘ego’”. Então, é ao usar a linguagem, se colocando na condição de um “eu”, em relação a um “tu”, que o enunciador se institui como sujeito de seu enunciado. Ainda segundo o autor, é por esta subjetividade que se determina o estatuto linguístico da pessoa como categoria responsável por transformar a linguagem em discurso.

De acordo com Fiorin (2016, p. 36), “[...] o *eu* existe por oposição ao *tu* e é a condição do diálogo que é constitutivo da pessoa, porque ela se constitui na reversibilidade dos papéis *eu / tu*.” Então, o eu existe em um *continuum* interacional com o *tu*, em que numa constante troca de posição, demonstram sua competência discursiva.

É a partir dos modos como o sujeito enuncia que se constitui o seu discurso, contudo, é este que, como expõe Maingueneau (2008, p.87), “[...] define o estatuto que o enunciador deve atribuir a seu destinatário, para legitimar seu dizer.” Portanto, por meio do discurso enunciado, o enunciador dá a conhecer suas formas de saber, de ser e de dizer, procurando construir uma identidade com seu destinatário que determine a sua posição discursiva, o que só é possível porque este eu se torna referência, como sujeito da enunciação.

Retomando Fiorin (2016, p. 36), a pessoa, como categoria enunciativa, atua “num dado espaço e num determinado tempo”, estas categorias “[...] se organizam em torno do ‘sujeito’, tomado como ponto de referência. Assim, espaço e tempo estão na dependência do *eu*, que neles se enuncia.” A relação de dependência ocorre como condição de legitimação da enunciação, que só é definida, segundo Maingueneau (2008), quando, por meio da instauração das dêixis espacial e temporal delimita a cena, determinando, assim, as restrições da formação discursiva que afiançam a autoridade do discurso enunciado.

2.3.3 Relação entre cenografia e cena genérica

Quando a enunciação legitima seu enunciado e é legitimada por ele, estabelece uma cenografia que será adequada para enunciar em um determinado gênero do discurso. O enunciado pertencente a este gênero deve possuir propriedades que ativem a cenografia em uma de suas duas modalidades, que Maingueneau (2015a) classifica como: exógena, quando traz em si outra cena genérica, e endógena, quando não ocorre superposição de cenas genéricas.

A subjetividade enunciativa que instaura o discurso em sua relação com uma segunda pessoa durante a enunciação em um cordel de temática metapoética, ou no combate do gênero peleja, dialogicamente, se materializa no enunciado de duas formas diferentes:

A enunciação metapoética tem como propriedade o poema falar sobre si mesmo, numa auto apresentação ao co-enunciador. Então, se o cordel é o próprio enunciador, ele ativa sua cenografia de forma que seu espaço seja constituído por um retorno a si mesmo, numa temporalidade presente, não ocorrendo, portanto, superposição de cenas genéricas, o que possibilita sua classificação na modalidade *endógena*.

Ao contrário, a peleja, cuja enunciação ocorre de forma intersubjetiva, tomando o termo de empréstimo a Benveniste (1995), que coloca a presença, no ato discursivo, de um locutor que se define como “eu” e ao seu parceiro como “tu”, mas que, para que se estabeleça a comunicação, o ato de enunciação alterna, invertendo os papéis enunciativos. Nesta alternância, ocorre o que Maingueneau (2008) denomina de “processo de interincompreensão”, em que o discurso de cada locutor se posiciona por meio de dois registros do mesmo conjunto de semas, um positivo, que é solicitado, e um negativo, que é recusado, pois, a partir da formação discursiva de cada enunciador, se fundará a não-compreensão do sentido do enunciado do Outro. Firma-se, desse modo, o debate oral, que é uma cena genérica cujo espaço de realização pode ser a feira, a fazenda, entre outros locais, em uma temporalidade presente da comunicação face a face. Esta cena, contudo, é uma representação escrita superposta ao folheto de cordel, por isto, é classificada como cenografia de modalidade *exógena*.

As diferenças entre os gêneros do discurso são decorrentes das variações nas relações entre a cena genérica e a cenografia, levando a distinguir, segundo Maingueneau (2015a, p. 126), os diversos “modos de genericidade”:

- *Gêneros instituídos de modo (1)*: sujeitos a pouca ou nenhuma variação, obedecendo a fórmulas e esquemas de composição. A cena genérica, então, impõe uma cenografia endógena.
- *Gêneros instituídos de modo (2)*: como os anteriores, são gêneros rotineiros em que os locutores precisam criar uma cenografia endógena nova, como a metapoesia, que utiliza uma ou mais cenografias para se auto definir e sua cenografia muda a cada locutor.
- *Gêneros instituídos de modo (3)*: quando o gênero precisa recorrer a uma cenografia exógena para sua produção, como a peleja que representará na escrita uma recriação do que o repente faz na oralidade.
- *Gêneros instituídos de modo (4)*: são os gêneros que o autor indica com um rótulo, especificando o texto que pretende que seja recebido pelo destinatário.

Neste tópico, que a relação entre as cenas mobiliza a construção de sentido, por meio da atividade discursiva, atingindo, desse modo, o destinatário que o interpretará.

2.3 *Ethos*

Para falar sobre o *ethos*, deve-se observar a origem deste termo na Retórica, que trata a construção de si a partir de uma situação oratória em que o locutor tem o intuito de persuadir. A primeira forma conceitual de *ethos* foi, muito provavelmente, elaborada por Aristóteles (s.d) para designar a forma como o orador constrói o seu discurso, construindo uma imagem de si, procurando causar boa impressão no auditório e ganhar, assim, a sua confiança. Segundo Maingueneau (2015b), para Aristóteles, o orador, buscando atingir a sua plateia, organiza seu discurso em três aspectos: os argumentos (*logos*), as paixões (*pathos*) e as condutas (*ethos*); e, ainda, leva em consideração a observação de três qualidades para a construção do *ethos*: a prudência (*phronesis*), a virtude (*aretè*) e a benevolência (*eunoia*).

Em análise do discurso e pragmática, a noção de *ethos* foi sendo elaborada por Maingueneau (2008a) a partir do livro *Gênese dos discursos*, em que desenvolveu Semântica global para tratar de forma integralizadora as dimensões do discurso, com o propósito de abarcar o tema sobre o estatuto atribuído pelo enunciador a si mesmo e a seu destinatário, enquanto que este, por sua vez, determina a legitimidade do discurso do primeiro, ligando-o a uma dimensão institucional dada. Em vista disso, temos que considerar, a partir de Barthes (*apud* AMOSSY, 2008, p. 10), que “o orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto, não sou aquilo”, contudo, essa enunciação de si não ocorre na forma de apresentação extradiscursiva do eu, em que o orador desenvolvia anteriormente estratégias para alcançar uma plateia que estava diante de si, ela é apreendida por meio do discurso e no momento de sua enunciação. Durante o ato de enunciação, se constrói a imagem do enunciador e não em um momento anterior extradiscursivo, então, cabe ao destinatário desse discurso, a partir do “modo de dizer” de seu interlocutor, atribuir características a este.

Ducrot (1987, p. 189) colabora com a explicação sobre o *ethos* discursivo quando distingue as duas formas de locução em: L, “locutor enquanto tal: é enquanto fonte da enunciação que ele se vê dotado de certos caracteres que, por contraponto, torna esta enunciação aceitável ou desagradável”; e λ , o ser no mundo. Sendo o *ethos* apreendido por meio da enunciação, portanto, as características que o destinatário reconhecerá serão referentes ao Locutor-L, elemento gerador do discurso, mesmo que tenha a forma específica de falar inerente ao universo discursivo do locutor- λ .

2.4.1 Dificuldades relacionadas à noção de *ethos*

Uma dificuldade que Maingueneau (2015b) aponta quanto à noção de *ethos* é o fato de que para caracterizá-lo é necessário considerar, de forma conjunta, fatores diversos, linguísticos ou não, tais como: registro da língua, planejamento textual, ritmo, gestos, modo de vestir, entre outros, obrigando o enunciatário a executar sua interpretação a partir de uma percepção e uma postura mais complexas, que permitam observar adequadamente os indícios linguísticos e do ambiente em que ocorre a enunciação, isto é, os comportamentos verbal e não-verbal do enunciador. Maingueneau (2015b) adverte que há sempre elementos num ato de comunicação, cujo pertencimento ao discurso é difícil de afirmar, mesmo que influenciem a construção do *ethos* pelo destinatário. Além disso, essa apreensão do *ethos* pode não corresponder ao pretendido pelo enunciador.

O *ethos* também pode ser tomado sob diversas perspectivas: com um aspecto mais concreto (imagem, feições, ar, tom) ou mais abstrato (costumes oratórios, caráter, moralidade) da figura do enunciador; pode ser considerado “mais ou menos saliente, manifesto, singular ou coletivo, partilhado, implícito, visível, fixo, convencional ou ousado”.

Maingueneau (2015b), apesar das dificuldades para estabelecer a noção de *ethos*, elenca os seguintes princípios mínimos que são a base para explorar o *ethos*: 1 ser uma noção discursiva, pois é construído através do discurso, não sendo uma imagem independente da enunciação; 2 ser um processo interativo que promove influência sobre o outro; 3 ser uma noção híbrida (sócio-discursiva), pois, como explica Maingueneau (2015b, p.17) é “um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação comunicativa específica, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sociohistórica”.

Mesmo se aproximando da perspectiva aristotélica em seu trabalho com o *ethos* na análise do discurso, a forma que Maingueneau (2015b, p. 17) trata a noção deste termo não se vincula à questão de argumentação propriamente dita, visto que, usando “corpora de gêneros instituídos”, em oposição aos conversacionais, que “permitem refletir sobre a adesão dos sujeitos a um discurso, o *ethos* não é dito de forma explícita, mas se encontra no registro, no exercício da palavra. Portanto, tomando o que diz Amossy (2008, p.138), temos que:

A autoridade do locutor não provem somente de seu estatuto exterior e das modalidades de troca simbólica da qual participa. Ela é também produzida pelo discurso em uma troca verbal que visa a produzir e a fazer reconhecer sua legitimidade.

Esta legitimação só ocorre, quando um grupo partilha da maneira de pensar e falar do enunciador, reconhecendo-o como integrante e garantindo sua dominação discursiva, deste modo aderindo ao seu discurso. Esta adesão pode ocorrer em meio a uma conversação, enquanto troca verbal, bastando apenas que se atenha a seus princípios, que são, ainda em Amossy (2008, p.141), “os interesses definidos *a priori* pelos adeptos de uma posição cujos discursos legitimam posteriormente sua própria verdade [...]”, pois as escolhas discursivas estão vinculadas às posições no campo e na luta pela dominação.

Na literatura de cordel, como nas cantorias, o discurso sociohistoricamente dominante é o masculino, patriarcal e, na maioria das vezes, machista. Uma enunciação feminina, neste caso, é de luta e busca de adesão, o que impõe escolhas discursivas que se aproximem das verdades discursivas impostas por aqueles e historicamente aceitas para que não tenha seu *ethos* marginalizado.

2.4.2 O fiador

Para Maingueneau (2008b), a noção de *ethos* se relaciona com a de reflexividade enunciativa e articula a ideia de corpo e discurso, mas de forma diferente da relação entre oralidade e escrita. Procurando dar um tratamento mais específico ao tema, a instância subjetiva manifesta pelo discurso é uma “voz” intrinsecamente ligada a um corpo enunciante historicamente determinado. Esta voz pode se manifestar em todos os textos, sejam orais ou escritos, apresentando tons que refletem as caracterizações indicadas sobre o corpo do enunciador que é considerado um “fiador”, isto é, o responsável pela enunciação. O destinatário constrói o fiador tomando por base as pistas deixadas pela enunciação.

Nessa perspectiva, o autor desenvolve uma concepção de *ethos* que abarca não só a dimensão verbal, mas também as determinações físicas e psíquicas do “fiador”, que se relacionam com as representações coletivas estereotípicas. Assim, o fiador é observado a partir de seu caráter (traços psicológicos) e de uma corporalidade (uma constituição física que se apresenta ligada a uma forma própria de se vestir), que juntos

constituem uma forma de ser e de se mover no espaço social, configurando um comportamento ligado a estereótipos sociais que devem ser mantidos ou transformados pela enunciação e que servem de apoio aos destinatários para apreender a imagem do enunciador. Assim, entende-se que o destinatário tem um papel determinante na construção do *ethos* do enunciador, pois ele é quem, interdiscursivamente, relaciona as representações sociais e culturais do mundo, atribuindo uma imagem ao fiador.

Maingueneau (2008b) ainda explica como se dá o processo de adesão do destinatário a determinado discurso, processo de incorporação, que se constitui pelas seguintes etapas:

- 1) A enunciação dá corporalidade ao seu fiador, ela lhe dá corpo;
- 2) O destinatário incorpora esquemas que correspondem a maneiras específicas de se remeter ao mundo, sem sair de seu próprio corpo;
- 3) As duas incorporações anteriores permitem a constituição de um corpo da comunidade imaginária dos que aderem a um mesmo discurso.

Maingueneau (2016, p. 13) admite que essa concepção de *ethos* não permita analisar todos os tipos de texto com a mesma eficiência, e propõe abordar o *ethos* em três dimensões que interagem e proporcionam uma adequação eficaz a cada tipo textual, pois, segundo ele, “o conteúdo que nós damos ao *ethos* depende em grande medida dos tipos ou gêneros de discurso”. Esta dependência, como será visto adiante, era negada, privilegiando apenas a cenografia como espaço de atuação ética. Essas três dimensões permitirão a análise de cada tipo e gênero do discurso, privilegiando os predicados que sejam de ordem pertinente a eles, mas mantendo a atenção sobre os outros. As dimensões impostas por Maingueneau (2016, p. 15):

- 1) A dimensão “categórica”, que abrange coisas muito diferentes, podendo ser papéis discursivos ou estatutos extradiscursivos.
- 2) A dimensão “experencial”, que cobre as caracterizações sócio-psicológicas estereotipadas, associadas às noções de incorporação e de mundo ético.
- 3) A dimensão “ideológica”, que se refere a posicionamentos dentro de um campo.

A análise dessas dimensões prevê a reunião interativa de todas, mas de acordo com o gênero e tipo discursivo, os analistas filtram os elementos que convêm. Assim, pode-se ter, no campo literário popular, uma peleja em que os *ethé* categóricos se

referem a duas repentistas, uma delas é conservadora e reservada e a outra é feminista e ousada

O *ethos* está vinculado à cena de enunciação, mas, até pouco tempo, apenas a cenografia era privilegiada entre os três tipos de cena, por ser considerado o lugar onde o fiador do discurso está inserido, assumindo certo modo de enunciação. Se é na cenografia que surge o *ethos* discursivo, convém destacar outras observações de Maingueneau (2008, p. 17) a respeito dessa noção, começando pela análise da importância da cenografia para se estabelecer o discurso e, posteriormente, de como o autor diferencia o *ethos* pré-discursivo do discursivo.

A importância da cenografia para o discurso pode ser assim descrita por Maingueneau (2008c, p. 17):

A escolha da cenografia não é indiferente: o discurso, desenvolvendo-se a partir de sua cenografia, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. O discurso impõe sua cenografia de algum modo desde o início; mas, de outro lado, é por intermédio de sua própria enunciação que ele poderá legitimar a cenografia que ele impõe. Para isso, é necessário que ele faça seus leitores aceitarem o lugar no universo de sentido que ele instaura.

Para o autor, a cenografia não é um quadro pré-determinado onde uma enunciação é inserida, ela é a condição de ser discursivo por se desenvolver em simultaneidade com sua enunciação, legitimando-a ao mesmo tempo em que é legitimado por ela. A enunciação especifica a cenografia e, em vista desta, tal enunciação funciona, produzindo um determinado universo de sentido que o discurso manifesta, contribuindo, inclusive, para a aceitação, convencimento e adesão dos co-enunciadores. Dessa forma, de acordo com Maingueneau, (2008c, p. 118)

[...] a cenografia é, ao mesmo tempo, origem e produto do discurso; ela legitima um enunciado que, retroativamente, deve legitimá-la e estabelecer que essa cenografia de onde se origina a palavra é requerida para contar uma história, para denunciar uma injustiça etc. Quanto mais o enunciador avança no texto, mais ele deve se persuadir de que é aquela cenografia, e nenhuma outra, que corresponde ao mundo configurado pelo discurso.

É preciso atentar ainda para uma última observação feita pelo autor a respeito da cenografia discursiva: há certos gêneros de discurso que restringem as possibilidades de cenografia, limitando-as aos seus próprios objetos sociocomunicativos mais típicos e há outros, que são passíveis de variações e modificações, que não se limitam exclusivamente às cenografias típicas, que são, em geral, associadas a eles.

O autor também diferencia o *ethos* pré-discursivo do *ethos* discursivo. Neste, o enunciatário constrói a imagem do enunciador com base em indícios discursivos, enquanto que o outro se origina nas representações prévias do enunciador, que nem sempre estão disponíveis ao co-enunciador.

Para Maingueneau (2008b), o *ethos* discursivo é o produto da interação de outros dois tipos: o *ethos* dito, quando o enunciador revela a imagem que tem de si mesmo, e o *ethos* mostrado, que é aquele que extrapola as palavras, ficando perceptível ao co-enunciador no discurso do enunciador. Para Maingueneau (2008b), os limites entre o *ethos* dito e o mostrado não são muito claros, por isso defende um *continuum* entre esses dois tipos de *ethé*. Posteriormente, o autor ainda adicionou um outro tipo de *ethos*, o dito verbal, que é aquele referente às propriedades da própria enunciação.

2.4.3 Relações entre o *ethos* dito e o mostrado

Maingueneau (2016) distingue três estratégias que direcionam a relação entre os *ethos* dito e mostrado: o primeiro institui um rompimento entre os dois tipos; o segundo, institui um ligação funcional entre os dois tipos, em que o *ethos* dito é sustentado pelo mostrado e este se estabiliza por meio do outro, em uma ação convergente; por fim, a estratégia mais rara, apaga o *ethos* dito, mantendo só o mostrado. Então, essas estratégias se definem da seguinte maneira:

a) *Apagamento do ethos mostrado*: o texto mantém as informações que apresentam o *ethos* dito, fornecendo informações físicas e morais do enunciador, favorecendo, assim, o controle da seleção das características que podem chegar ao destinatário. Neste caso, o destinatário não deve considerar o *ethos* discursivo, deve focar sua atenção no dito. O folheto de cordel com tema biográfico apaga o *ethos* mostrado, mantendo informações físicas e morais na enunciação.

b) *Convergência entre os ethos dito e mostrado*: quando entre os dois tipos de *ethos* se realiza um processo de sustentação recíproca. Neste caso, a interpretação do destinatário determina como se deu essa convergência, se foi como sintoma, isto é, se o modo de dizer do enunciador é a expressão de sua personalidade; ou estratégia, responsabilizar o enunciador por suas escolhas retóricas. Na peleja, pode ser encontrada a convergência entre o *ethos* dito e o mostrado, pois, em cada turno, um debatedor se diz, mas deixa, por meio de seu dizer, indícios para que seu destinatário descubra o que não foi dito.

c) *Desaparecimento do ethos dito*: o *ethos* do enunciador se apoia apenas no *ethos* mostrado, cabendo ao destinatário desenvolver uma atividade inferencial, para construir um *ethos* em um dos três níveis a seguir:

1. *da meta-enunciação*: em que o enunciador deixa sua apresentação a critério dos indícios nos quais a interpretação vai se apoiar, pois são caracterizadores de seu texto e, simultaneamente, fazem sua personalidade emergir;
2. *da enunciação*: a personalidade do enunciador aparece em seu *ethos* discursivo;
3. *do enunciado*: em que a cenografia não só apresenta o enunciador, como desvela a personalidade de seu destinatário ideal.

O *ethos* apenas mostrado pode ser encontrado no gênero folheto de cordel do tipo narrativo romanceado, em que os indícios discursivos servem de meios para as inferências do destinatário.

Mais adiante, o autor afirma que os dois *ethé* ainda podem ser analisados como divergentes, mas nesse caso, configuraria a ironia, ou uma situação de contradição. Se há contradição, só o destinatário em sua interpretação pode constatar por presunção.

Maingueneau (2016, p. 23) adverte que “[...] para atribuir um *ethos* ao locutor, se deve passar o enunciado por um filtro, de ordem meta-discursiva, que consiste em fazer um diagnóstico sobre suas competências languageiras.” Para não haver interferências na análise, há a necessidade de que se execute uma leitura que determine as explicações adequadas às transgressões da norma, seja ela gramatical, textual ou discursiva, que esclareçam sobre a possibilidade de ser pertinente ou não de tomá-los na análise do *ethos* do locutor.

2.4.4 O antiethos

Analisar um discurso pressupõe que sejam considerados os aspectos que interagem no sentido de produzir um enunciado legítimo. Serão apresentados, portanto, alguns deles antes que sejam tratados os pontos propostos para este setor.

O gênero a que pertence uma obra é o que a coloca em relação com as esferas do campo discursivo, que possibilita a sua inscrição em um conjunto de possibilidades estéticas vigentes em um momento e em um lugar determinados, e, então, o enunciador poderá construir seu enunciado, tomando um posicionamento que se coadune à esfera escolhida. Desta forma, os gêneros serão escolhidos ou rejeitados de acordo com a

necessidade de, durante o processo de construção discursiva, selecionar ou excluir ideias que apontarão o percurso para alcançar a legitimação pretendida.

Outro aspecto da cenografia, segundo Maingueneau (1996, p.84, tradução nossa), “[...] às vezes, de onde vem o discurso e o que gera este discurso, ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve confirmar que a cena da qual procede a palavra é justamente a cena requerida para enunciar como é devido [...]”¹. Assim, os dêiticos de pessoa, lugar e tempo, que estabelecem a cenografia, autorizam ou não uma cena, podendo, assim, gerar um conflito em relação à construção do *ethos* discursivo, pois, de acordo com Maingueneau (1996, p. 84, tradução nossa), “[...] a cenografia e seu *ethos* se apoiam em cenas validadas, isto é, já instituídas na memória coletiva, seja a título de exemplo negativo ou de modelo valorizado”².

De acordo com o que ficou dito até aqui, o gênero do discurso é determinante no direcionamento da atividade de enunciação para que esta alcance o outro por meio de uma cena validada de acordo com o contexto em que será inscrita e, assim, ocupe um lugar social, com uma intenção, a partir da qual será construída uma imagem positiva pelo enunciador para si, o *ethos*, e uma negativa para o seu outro, o *antiethos*, que atuará como um contraste de si.

Quando se constrói e valida um *ethos* durante uma enunciação, acredita-se que ele seja o necessário e o mais adequado ao ato enunciativo e torna-se necessário que esta crença seja acatada pelo destinatário. Por isso, Passetti (2018, p. 3) afirma que, para isto ser possível, deve-se procurar “[...] compreender o *antiethos* como inerente ao funcionamento da imagem que o enunciador [de uma formação discursiva] deve construir para seu adversário para melhor fixar o seu *ethos* perante seu destinatário”, posto que este receberá, por intermédio da enunciação, dois modos de comportamento, o positivo, do *ethos*, que deve ser aceito, e o negativo, do *antiethos*, que deve ser rejeitado.

Tomando-se como exemplo o folheto de cordel com a temática da peleja, o enunciado traz dois *ethé* em confronto, de forma a que vai surgir a instância do adversário, que como afirma Passetti (2018, p. 3):

¹ La escenografía es así a la vez aquello de donde viene el discurso y aquello que engendra este discurso, ella legitima un enunciado que, a su vez, debe legitimarla, debe confirmar que la escena de la cual procede la palabra es justamente la escena requerida para enunciar como es debido [...]

² La escenografía y su *ethos* se apoyan en escenas enunciativas validadas, es decir ya instituídas en la memoria colectiva, ya sea a título de ejemplo negativo o de modelo valorizado.

[...] implica que seu enunciador, por meio de seu modo de dizer, mostre uma determinada imagem ou comportamento em vez de outro, criando uma oposição entre dois ou mais tipos de *ethé*. Assim, mesmo que se tome apenas uma formação discursiva para análise, concomitantemente à produção de seu *ethos*, o sujeito enunciador produzirá um *antiethos* para seu adversário e é esta correlação que se apresenta ao destinatário para a incorporação do *ethos*.

O adversário, então, seria esta posição contraste construída para melhor fixar a imagem que o enunciador faz de si, pois deverá se comportar de maneira negativa. Numa situação de conflito, em que se instaura um discurso polêmico, definido por Amossy (2017, p. 44), como sendo uma “[...] reação a uma tomada de posição, sobre a qual existe um desacordo, num contexto passional e através de propósitos hiperbólicos”, como ocorre na peleja, que traz dois enunciadores disputando a confiança dos destinatários, uma tomada de posição inicia a querela, de forma a que cada enunciador constrói um *ethos* e um *antiethos* a cada réplica, não chegando a um consenso. A instância do adversário, tanto quanto a do *ethos*, portanto, pode estar duplamente fixada.

Segundo Passetti (2018, p. 3), há dois modos diferentes de funcionamento do *antiethos*:

1. [...] a possibilidade de falha no ritual discursivo do sujeito enunciador de uma dada formação discursiva, que mesmo atendendo às coerções tipológicas e genéricas de sua formação discursiva, deixa pontos de deriva para sentidos que possam ir em direção de construção de um *antiethos* para si mesmo.
2. [...] no próprio funcionamento polêmico da formação discursiva, [...] quando a construção do *antiethos* diz respeito à coerção constitutiva dessa formação discursiva no tocante a necessária negativização do adversário para melhor positivação do próprio sujeito [...].

O primeiro modo de funcionamento ocorre quando o receptor percebe o deslize de sentido na formulação discursiva do enunciador. Esse deslize pode ser por exagero na construção do adversário, ou por contradição entre o que é dito e o que é mostrado. No segundo modo, ocorre sempre em favor do enunciador, que para garantir a sua imagem, torna negativo o comportamento do adversário.

3 O FOLHETO DE CORDEL

O cordel em seu período áureo, entre o final do século XIX e início do século XX, tinha seu *universo discursivo* constituído por temas voltados para as práticas cotidianas da vida e do trabalho, além dos romanescos, assim, segundo Lima (2004, p.117),

Os poetas se respaldavam em obras de caráter enciclopédico em que são veiculados lendas, assuntos religiosos e ensinamentos para a vida prática (agricultura, receitas, astrologia, meteorologia etc); de caráter romanesco que tratam de heróis com poderes sobrenaturais e ou de grande sabedoria, crença e fidelidade; e de orientação religiosa.

Apenas os poetas alfabetizados tinham acesso direto aos textos norteadores de sua criação, enquanto que os demais, sem alfabetização, recebiam estes conhecimentos por intermédio de outros, que liam ou contavam o resultado de suas leituras a eles. Os primeiros tinham pouca escolaridade, mas, mesmo assim, procuravam informações em vários jornais, sendo que, segundo Ayala (1988, p. 115), os mais velhos preferiam o “lunário perpétuo, almanaque do pensamento, manual enciclopédico, o mártir de Gólgota, a bíblia, gramáticas expositivas, livros de história e geografia”. Todas estas leituras levavam a memorização de dados que eram, posteriormente, transformados em poemas que seriam lidos, cantados ou declamados em feiras, nas cidades, e nos serões das fazendas, proporcionando lazer, ao mesmo tempo em que difundiam saberes e notícias às comunidades pobres. Estas atividades de produção e apresentação dos poemas só podiam ser realizadas por homens, pois, às mulheres cabiam as tarefas domésticas e familiares.

Com o desenvolvimento social, econômico e tecnológico, a atividade dos poetas cordelistas se constituiu por meio de outras formas de aquisição de informações, de produção poética e de sua difusão, pois, como afirma Melo (2017, p. 96), “o cordel é uma *fórmula editorial* que se apropria dos recursos tecnológicos disponíveis no seu tempo”, assim, com o advento do rádio e com o capitalismo crescente, na década de 1930, o poeta saiu da zona rural para a cidade, conforme Pereira (1980), para conquistar nova plateia, pois as pessoas já não se reuniam mais para os serões, mas, em torno do aparelho de rádio para acompanhar as notícias, as novelas, entre outros programas e, ainda, eles tiveram de buscar uma alternativa para a divulgação dos folhetos na cidade,

porque o barulho dos alto-falantes das feiras não permitia que as pessoas os ouvissem. Em virtude desta mudança, aqueles poetas que se sobressaíam eram convidados a apresentar seus poemas em programas da emissora local e, para tanto, deveriam se apropriar das formações discursivas próprias deste meio de comunicação, ao mesmo tempo em que precisavam manter sua estrutura tradicional.

Atualmente, segundo Melo (2017, p.96), com a ascensão da tecnologia, o cordel precisou de mais uma nova adaptação

Esse acontecimento, recente na história do cordel no Brasil, demonstra o quanto a poética do cordel retira sua vitalidade como linguagem do estabelecer conexões com o presente, com as inovações técnicas, com as mudanças de comportamento do público e do mercado.

O cordelista, com o desenvolvimento social e econômico, levou sua família para a cidade e, para conseguir viver nesta nova realidade, precisou condicionar-se e aos seus em um novo sistema social. Neste contexto, surge a informática com sua linguagem e suas estruturas discursivas, às quais o cordelista se adaptou e passou a publicar as suas produções em blogs e redes sociais.

Como é perceptível, o universo discursivo do folheto de cordel é extenso e heterogêneo, pois as situações de enunciação que se encontravam em sua origem, foram se adaptando às novas circunstâncias, pertencentes a cada novo gênero discursivo que surgia em meio às mudanças históricas e sociais, proporcionando sua legitimação no momento presente da publicação de cada folheto. Deste modo, há a possibilidade de encontrar as vozes dramáticas, jornalísticas, políticas, religiosas, feministas, das produções midiáticas, entre outras, na constituição deste gênero discursivo.

Quanto ao *campo discursivo*, os posicionamentos pertencentes ao universo discursivo que concorrem entre si têm a mesma função social e se diferenciam no modo como este deve se apresentar. Ao tomar o folheto de cordel, como elemento do campo literário, percebe-se que ele concorre, neste mesmo campo, com outros posicionamentos, como as obras pertencentes ao cânone literário e a cantoria que, por meios diferentes, se relacionam com aquele, simultaneamente, por confronto e por neutralidade, o que fica claro, quando se recorre às estratégias de exclusão de Foucault (2004), que são: interdição, rejeição e vontade de verdade, sendo esta última a estratégia dominante na relação que se pode perceber aqui, entre a literatura canônica e a popular, pois, o que se entende, ainda na perspectiva de Foucault (2004, p. 15), como sendo

discurso verdadeiro, é aquele “[...] pelo qual se tenha respeito e terror, aquele ao qual era preciso submeter-se, porque ele reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e conforme o ritual requerido.”

Partindo desta definição, a autoridade do discurso considerado verdadeiro está condicionada a uma enunciação e um ritual considerados legítimos, aos quais precisa estar submetido. A obra literária será considerada verdadeira quando se apoiar, segundo Foucault (2004, p. 17), em um suporte institucional: como “a pedagogia, [...] como o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje.” Desta forma, as obras são parte da literatura oficializada quando seguem os preceitos institucionais propostos e, as que não estão de acordo com estes, são consideradas marginais ou marginalizadas, visto que recebem este atributo de forma passiva a partir de uma coação externa.

O folheto de cordel sofre essa coação, portanto, é marginalizado pela crítica e pela sociedade. Esta situação levou a que criassem, no Brasil, as Academias para assumir a salvaguarda das suas características tradicionais, não permitindo, assim, que esta forma literária desaparecesse, pois, segundo Lemaire (2010), as literaturas marginais são menosprezadas e consideradas primitivas e inferiores, pelos usuários do discurso dominante. Esta situação está relacionada com a oposição oralidade/escrita, anteriormente mencionada, porque a oralidade, instância do “fazer” a verdade, atua por meio de uma enunciação que se caracteriza pela empatia, imediata, isto é, enunciador e co-enunciador estão próximos, enquanto que a escrita, instância do “dizer” a verdade, se encontra na materialidade do enunciado e, portanto, seu receptor se relaciona com a verdade do outro que está distante, a verdade da elite dominante. A oralidade caracteriza a cantoria, cuja verdade se apresenta em atitudes performativas, do canto e da declamação.

O folheto de cordel se constitui de forma mista, em que a performance oral desenvolvida de forma similar à cantoria pela literatura popular se alia à condição escrita da literatura do cânone. Para que ele ganhe credibilidade, precisa desenvolver algumas estratégias, como: desenvolver as condições de *testemunho*, em que o produtor e o receptor devem assumir uma posição de testemunho, manifestando o reconhecimento da autenticidade do conhecimento e da verdade e aderindo a esta de forma ocular e auricular; e a *declaração da verdade ficcional*, em que é assumida a condição de imaginária a situação tratada no folheto em relação com a verdade, quando se procura explicar o contato entre a experiência/verdade e a criação.

Quanto ao *espaço discursivo*, este trabalho tomará a condição da mulher no campo da literatura de cordel. Pensar um sujeito feminino em um campo tradicionalmente masculino leva um pesquisador a buscar as circunstâncias que tornaram possível tal mudança e as transformações pelas quais o discurso passou.

De acordo com Albuquerque Junior (2011, p.129),

É este discurso do cordel um difusor e um cristalizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a ideia de Nordeste, residindo talvez nesta produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações a cerca deste espaço.

O discurso que norteia a literatura de cordel tem o poder dialético de, ao mesmo tempo em que expande seus enunciados, procurar mantê-los intactos, de forma que a verdade da imagem nordestina tradicionalmente instituída resista a todas as investidas da modernidade. Albuquerque Junior (2011, p.130) afirma que:

A estrutura narrativa do cordel permite também que o fato novo, o extraordinário, as descontinuidades históricas que vêm perturbar o cotidiano e a regularidade da vida sejam submetidos a imagens e enunciados que lhes dá um lugar tradicional, que retirem a sua novidade, que domam a sua diferença e que os submetem ao reino da semelhança.

Se a estrutura narrativa do cordel possibilita a reconfiguração do discurso novo para aproximá-lo das regularidades históricas, pois consegue articular as formações ideológicas inovadoras, que viriam a torná-lo diferenciado do tradicional, aproximando-o, assim, das formações do passado. Isto, contudo, não é uma característica apenas do cordel narrativo, esta aproximação também ocorre com a peleja, que, mesmo quando não se estrutura de forma narrativa, posto que também pode se tratar de uma estrutura dialogal, produz imagens e enunciados tratados por um enunciador atual, mas que não se desvencilha das condições tradicionais do gênero. Convém pensar esta relação que a tradição mantém com os posicionamentos de permanência e transformação, então, tomamos Catenacci (2001, p.34), que afirma:

É preciso pensar em tradição e transformação como complementares entre si e não excludentes. Pois o termo tradição não implica, necessariamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que a modernização não exige a extinção das tradições e, portanto, os grupos tradicionais não têm como destino ficar de fora da modernidade.

Quando a enunciação de um cordel é feminina, ou, no caso da peleja, as duplas vozes são feminina e masculina, ou mesmo apenas femininas, impera a perspectiva imediata de quebra da tradição, o que não é verdade, pois, como fica claro em Catenacci (2001), transformação e tradição se complementam. Portanto, para que haja uma adequação entre o fato passado e o presente, é necessário que se estabeleça uma relação dialógica, de forma que a condição de dominância tradicional sempre se sobreporá, mas não anulará o moderno.

A condição de subalternidade da mulher em relação ao homem faz parte dos critérios tradicionais de dominância estabelecidos no sistema patriarcal, em que a estrutura familiar se dividia em dois polos, o público e o privado. Segundo Soares (2013, p.898),

Uma referência importante aqui é o fato de que a consolidação da família patriarcal monogâmica objetivou uma repartição entre as esferas pública e privada, a primeira *locus* privilegiado dos homens, do poder, da economia, da participação política e científica, e a segunda, espaço obrigatório das mulheres, da subjetividade e da reprodução dos filhos e filhas.

No passado, as mulheres, que só exerciam trabalhos domésticos, começaram a atuar, em meados do século XX, como mão de obra de subsistência para complementar a renda familiar. Isto lhes propiciou o conhecimento de discursos e textos que antes só eram acessíveis aos homens, tais como: o político, o econômico, o artístico e, em meio a estes, o literário. Outros contextos, como a igreja, espaço cuja frequência era permitida às mulheres pelos homens da família, também abriu caminho para que elas exibissem em produções de folhetos próprios, sua capacidade criativa. Estes fatores deram à mulher uma vontade de resistência, que a levou a se interpor às coerções que as detinham, é esta relação coerção / resistência que precisa ser analisada na perspectiva do discurso, pois, conforme Ferreira (2009, p.25),

[...] é preciso verificar não só as expectativas de cada sociedade no tocante aos seus membros e as forças coercitivas que imperam em cada cultura, mas também às forças de resistência que são mobilizadas por diferentes grupos e o grau de sucesso que grupos marginalizados têm em seu esforço de autoafirmação e luta pelo espaço justo.

Então, a literatura de cordel é o espaço de embates entre tradição e modernidade, sem que uma destitua a outra, mas que determine seus lugares na aliança necessária à convivência em um sistema social. Por isso, sempre haverá uma força coercitiva historicamente aceita como forma natural de dominação exercida pelo homem, e força

de resistência em que grupos marginalizados se impõem ao outro, numa tentativa de autoafirmação, como é o caso da mulher, que produz e exhibe seus cordéis em feiras e eventos, atividades exclusivamente masculina no contexto tradicional.

Para compreender a Literatura de cordel em relação a sua condição de ser tradicional, torna-se necessário considerar o processo evolutivo de formação dessa poética popular no Nordeste. Diégues Júnior (1973) indica duas tradições como influenciadoras da poesia popular escrita no Brasil, a literatura ibérica e as cantorias do Nordeste. Esta perspectiva é aceita, total ou parcialmente, entre os mais conhecidos estudiosos da literatura popular, tais como Cascudo (1984), Alves Sobrinho (2003) e Silva (2014).

3.1 Literatura ibérica

A origem da literatura de cordel no Brasil tem sido atribuída às publicações rústicas portuguesas, que vieram para o Brasil com os colonos, como afirma Diégues Júnior (1973, p. 9 - 10)

Tem-se atribuído às 'folhas volantes' lusitanas a origem da nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que consagrou entre nós também é usual em Portugal (...) Estas 'folhas volantes' ou 'folhas soltas', decerto em impressão muito rudimentar ou precária, eram vendidas nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas; nelas registravam-se fatos históricos ou transcrevia-se igualmente poesia erudita. (...) Tudo isso, evidentemente, e como seria natural, se trasladou, com o colono português, para o Brasil; nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel.

O autor não aponta um responsável pela relação entre o tradicional cordel português e o folheto surgido no Nordeste brasileiro, mas a acata e, ainda, assume a denominação de “literatura de cordel”, expressão cunhada pelos portugueses para a forma lusitana, quando se refere à produção que se desenvolveu na Colônia.

A expressão literatura de cordel se deve à forma como os folhetos portugueses eram vendidos nas feiras e praças, pendurados em barbantes, como informam Marinho e Pinheiro (2012, p. 13), quando dizem,

A expressão “literatura de cordel” foi inicialmente empregada pelos estudiosos da nossa cultura para designar os folhetos vendidos nas feiras, numa aproximação com o que acontecia em terras portuguesas. Em Portugal,

eram chamados cordéis os livros em papel barato, vendidos a preços baixos, pendurados em barbantes.

Apesar da semelhança do material usado na confecção dos folhetos e do fato de o conteúdo, algumas vezes, ser coincidente nos dois países, não se pode afirmar que se trate do mesmo objeto literário, visto que, no Brasil, entre outros espaços, como praças, bancas de revistas, estações rodoviárias, a feira também era e ainda é um espaço onde o folheto pode ser vendido, porém, não é, obrigatoriamente, apresentado ao comprador pendurado em barbantes, mas, em prateleiras ou ainda dentro de malas e sobre tecidos estendidos no chão, dependendo da condição de comercialização, se ocorre em estabelecimento fechado ou ambulante, o que leva o pesquisador a usar o termo “aproximação”, quando relaciona esta situação nos dois países.

Outra diferença a ser considerada é que no cordel português, segundo Abreu (1993, p.4), não existe “definição formal, pode ser escrito em prosa, em verso - com rimas e métrica bastante variáveis - ou sob a forma de peças de teatro”, enquanto que no folheto brasileiro a estrutura fixa é considerada ponto primordial na caracterização do gênero pelos poetas, como foi bem descrito no artigo intitulado “Como fazer versos”, de Rodolfo Coelho Cavalcante (*apud* ABREU, 1993, p. 177), publicado no Correio Popular da cidade de Campinas.

Não adianta escrever poemas, trovas ou estrofes que não sejam em sextilhas, setilhas, décimas, setessilábicas ou em decassilabos, e vir dizer que é Literatura de Cordel. Muitos eruditos andam escrevendo opúsculos até em prosa dizendo ser Literatura de Cordel. Quando os versos são compostos em forma de narrativa, têm de ser em sextilhas.

O trecho do artigo de Cavalcanti (*apud* ABREU, 1993, p. 177) ressalta, ainda, a forma estrutural do gênero poético, que procura deixar explícito até o número de páginas, o gênero a que cada número serve e quantas estrofes por página, como pode-se ver adiante.

E assim o poeta vai continuando a sua narração até completar 8, 16 ou mesmo 32 páginas - as mais usadas. Pode, porém, estender-se até 64 páginas. Em cada página cabem cinco estrofes sendo em sextilhas [...]. Na primeira, apenas quatro - para que o título da História, do Folheto ou do Romance fique mais destacado, bem como o nome do autor.

O autor coloca a estrutura como sendo a forma tradicional de reconhecimento do folheto e quem fugir ao que ele denomina de “estrutura oficial da Literatura de Cordel”,

não estará produzindo esta forma poética. Contudo, o aspecto linguístico também é considerado para determinar a qualidade do folheto, pois, percebe-se a preocupação do autor ao dizer “não adianta o poeta querer mostrar eruditismo sem colocar as palavras difíceis em seus respectivos lugares”, do que se depreende que o cordelista deve ter cuidado com a seleção lexical e a colocação das palavras no texto de forma coerente, o que mostra a relevância de o poeta saber aliar a estrutura ao sentido e, ainda, levar em consideração o público a quem seu texto é destinado. Como diz Peregrino (1984, p. 18),

Esse esmero estrutural do poeta de bancada, designação comum ao autor de poesia popular escrita, não é comum na tradição portuguesa, o que faz pensar no motivo que levou os pesquisadores ao equívoco de apontar uma continuidade na relação entre o cordel português e o folheto brasileiro, chegando ao ponto de assumirem a expressão portuguesa “literatura de cordel” para designar essa forma poética, cujos autores brasileiros já reconheciam como “folheto”. Não se sabe como essa transferência se realizou, de como e quando, exatamente, a poesia popular fixada em folhetos passou a ser chamada Literatura de Cordel não há pistas conhecidas. Possivelmente a expressão surgiu e vingou através dos estudiosos que passaram a interessar-se pelos poetas dos folhetos, conhecedores por sua vez da produção lusa da mesma categoria quanto ao consumo popular e à apresentação gráfica.

Os folhetos passaram a ser editados sistematicamente, segundo Santos (2010), pelo poeta Leandro Gomes de Barros, a partir de 1893, e, no início do século XX, outro poeta, João Martins de Athayde, trouxe inovações para a impressão dos livretos. Essa evolução ocorreu como decorrência da chegada das máquinas tipográficas no Nordeste e sua apropriação pelos poetas, o que levou a desenvolver, até os últimos anos da década de 1920, a definição de regras de produção estética e impressão dos folhetos e a tornar essa forma poética tradicional. Santos (2010) ainda afirma que, entre as décadas de 1960 e 1970, com os estudos empreendidos pela Fundação Casa de Rui Barbosa, é que se definiu a historiografia sobre a literatura de folhetos no Brasil e o poeta passou a atender pela designação de “cordelista”. Possivelmente a adoção da expressão “literatura de cordel” tenha se realizado neste momento, sendo aceita não só pela classe acadêmica como também pelos próprios poetas.

3.2 Os cantadores

Já em finais do século XIX, antes de surgirem os versos impressos, os poemas eram dos vaqueiros e trabalhadores das fazendas, que, segundo Horácio de Almeida (*apud* LIMA, 2004), eram os criadores e apresentadores, recitavam-nos de improviso,

ou, por tê-los decorados, repetiam-nos espontaneamente, durante os serões, transmitindo suas ideias, notícias, histórias épicas e romanescas em linguagens próprias das comunidades rurais onde viviam.

Com os flagelos sociais e naturais que impediam a permanência desses trabalhadores rurais no sertão, eles foram levados a procurar as cidades mais próximas, cujas feiras viriam a lhes servir de palco. Ao migrar para a cidade, o poeta encontra, no contato com as camadas pobres da comunidade, o espaço adequado para se manter e sustentar sua família, então, busca os meios de subsistência através do uso de sua arte, mas, quando não consegue alcançar seu objetivo, procura outra atividade mais rentável ou entra no que Pereira (1980) chama de “processo de desfiguração”, que leva o poeta a abandonar algumas formas originais de sua tradição artística e dar um verniz de urbanidade em outras. Esse processo de urbanização da literatura popular atende às exigências mercantilistas locais, tornando aquelas apresentações, anteriormente espontâneas, nas fazendas, em exibições encomendadas para eventos de rádio e agências de turismo. Esta situação se agrava com o desenvolvimento dos meios de comunicação, que vão oferecer outros espaços e suportes para a apresentação desses poemas, acarretando novas exigências de alteração estrutural para o texto, que chegará ao público por meios orais, escritos e virtuais.

A descrição deste percurso histórico pelo qual passou o cantador procura deixar clara a permanência de suas atividades na cantoria, mesmo quando migrou da zona rural para a urbana. É preciso afirmar isto, porque várias pesquisas na área tentam colocar o folheto como sendo herdeiro direto da cantoria, como é o caso de Santos (2010, p. 78), quando, ao falar sobre a emergência do cordel, coloca-a como decorrente de três processos fundamentais: “a) a existência, já amadurecida, de uma poética cantada; b) a presença das máquinas tipográficas no Nordeste [...]; e c) a apropriação por parte dos poetas cantadores – emergentes poetas de cordel -, dessas novas tecnologias de informação e comunicação.”

Ao desenvolver esse processo, a autora estabelece uma sequência que, de forma imediata, transpõe o cantador de sua condição para a de poeta de bancada, como o cordelista era normalmente conhecido. Autores como Diégues Junior (1973), Peregrino (1984), Ayala (1988) e outros mais atuais, como Luciano (2012), procuram esclarecer que o cordel é confundido com o repente, estilo de cantoria em que se desenrola um confronto entre dois cantadores, porque os poetas de folhetos criam o conflito como se houvesse ocorrido, como diz Diégues Júnior (1973, p. 137),

O registro de cantorias ou pelejas em folheto rigorosamente não é fiel. O folheto é, de modo geral, a reconstrução, nem sempre completa, nem perfeita, da peleja por um poeta, trovador popular que a ouviu, ou que dela teve conhecimento. Às vezes, e isso já foi observado, a peleja nunca existiu.

O que o autor chama de peleja é o repente, que pode ser encontrado na oralidade e também no registro escrito. Uma vez que o cordelista escreve pelejas, os estudiosos tendem a acreditar que a produção escrita e seu escritor um dia participaram do evento na oralidade, como cantador, tendo, desta forma, o enfrentamento ocorrido realmente, o que é desmentido por Peregrino (1984, p. 88), quando afirma que,

O povo, antes de ter os folhetos, tinha a poesia oral dos cantadores repentistas, na qual as pelejas monopolizavam o máximo de interesse. Os poetas de cordel, sabedores disso, nunca deixaram de produzir folhetos portadores de pelejas fictícias, em que o autor escreve por si e pelo opositor.

Mesmo quando o cordelista compõe pelejas que se assemelham à estrutura desenvolvida pelos cantadores, não se pode confundi-los. Uma diferença estrutural, apontada por Luciano (2012), e marca bem a diferença entre o repente e o cordel, é a “deixa”. Tanto o estilo oral quanto o escrito são produzidos em sextilhas, sendo que apenas o primeiro usa a “deixa”, que é a obrigação que o cantador tem de iniciar sua sextilha, repetindo a última rima de seu opositor.

A pesquisadora Maria Ignez Ayala (1988), estudiosa de cultura popular literária, aponta, além da peleja, outros textos, que se encontram em uma situação intermediária entre o cordel e o repente, provocando a confusão nos pesquisadores.

Entre estes textos estão as canções, que fazem parte da cantoria, e são apresentadas oralmente, no intervalo entre um embate e outro do repente, contudo, não são improvisos, pois, foram criadas e decoradas ou lidas, e apresentadas ao público, somente, quando são pedidas. Muitos desses textos são impressos em forma de folhetos e oferecidos para venda junto aos cordéis, em bancas de revista e feiras, mas podem ser diferenciados pelo número de páginas, porque têm no máximo quatro páginas, enquanto o cordel tem no mínimo oito.

Outra forma poética popular é o poema matuto, que é apresentado como composição declamada nos encontros de cantoria. Segundo Ayala (1988, p. 127),

[...] tem como característica essencial a abordagem da ingenuidade do sertanejo, tratado de maneira caricaturesca e evidentemente cômica. O matuto

é, na maioria das vezes, o foco narrativo, caracterizado por certas peculiaridades do falar sertanejo, enfatizadas pelo exagero. Quando impressos, são escritos de modo a reproduzir a fala “errada” do matuto (...) guardam preconceitos, principalmente no que diz respeito à maneira de falar e ao despreparo diante dos hábitos urbanos.

Esta forma poética é rejeitada pelos repentistas e pelos cordelistas, pois, mesmo sendo declamado, o que o aproxima das apresentações do primeiro pela condição oral; e narrativo, como as produções do segundo, o poeta matuto procura deformar a fala propositadamente, o que os demais abominam, porque, se cometem erros linguísticos é por ignorar a forma normativa, mas mesmo assim, procuram aprendê-la, evitando o embaraço.

Não é possível apontar a origem do cordel nem como a forma brasileira de produzir “folhas volantes ibéricas”, nem como a forma escrita herdeira da estrutura das cantorias, como também, não é possível, nem se devem descartar as influências recebidas destes. Pode-se afirmar, contudo, que as poesias de folheto brasileiras tiveram início com Leandro Gomes de Barros, em 1893, pois, nesse momento, elas foram organizadas na forma padrão, que as fez reconhecidas como tal.

3.3 Uma nova perspectiva crítica de análise do folheto de cordel

Santos (2010, p.2) não considera apenas o saber formal que se transformou no marco tradicional da literatura de cordel, mas também não o nega, como pode ser visto a seguir

A literatura de cordel nordestina possui uma poética que define as formas de versificação, rimas, oração e editoração de cada folheto. Os poetas atuais, ao escreverem seus versos, estão reproduzindo as regras que foram estabelecidas por escritores de outra geração, criando um sentido histórico para o texto. Esse percurso histórico da escrita estabelece uma tradição. No caso do folheto nordestino, essa tradição se baseia não apenas no texto escrito, mas também na oralidade.

Contudo, vai procurar questionar essa tradição que foi criada com o intuito de construir uma identidade nacional, usando uma cultura que já era produzida na Europa, que os folcloristas e românticos introduziram no Brasil de forma mítica, como poderemos ver no trecho do trabalho de Santos (2011, s.n.p), a seguir,

Os conceitos definidos pelos românticos e folcloristas foram utilizados no Brasil para se referir à literatura de cordel. Estudos iniciais sobre a poesia popular a analisavam a partir da conceituação do popular como “anônimo”, “ingênuo”, “espelho da alma nacional”, e como cultura que sofria a ameaça de extinção. A partir desse viés teórico, o povo foi visto como um “grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiões da memória esquecida.

A colocação do camponês como guardião da memória nacional ameaçada foi relacionado à literatura de cordel e ao poeta popular, criando, desta forma a tradição desta estrutura artística no Brasil. Os estudos que criam essa tradição brasileira devem continuar, desde que sejam interpretados de forma crítica, que traga à discussão o real papel desta forma literária antes e como este se deslocou / se manteve no discurso dos folhetos de cordel como fator de produção de identidade nacional brasileira.

Santos (2011) propõe um estudo que considere a pesquisa de Kathryn Woodward, a qual examina como a identidade está presente no “circuito da cultura”, em que cinco elementos interagem: 1) a representação, 2) a identidade, 3) a produção, 4) o consumo e 5) a regulação. Santos (2011s.n.p), com base neste estudo, desenvolveu o circuito da cultura popular, que é assim composto:

1. Representação: práticas de representação ou sistema simbólico de construção histórica da literatura popular através de fixação de imagens e invenção de conceitos. Ex: poesia popular brasileira: origem: Portugal; período: Idade Média; denominação: Cordel.
2. Identidade: produção de identidades que estão associadas aos modelos de representação. Ex: O poeta popular: tempo Idade Média européia (o poeta popular será sempre representado no tempo do atraso em relação ao tempo do pesquisador); é homem, branco, semi-letrado; rural; pobre; no caso brasileiro nordestino.
3. Produção: artefatos que se relacionam com os símbolos construídos na identidade. Ex: Os textos produzidos pelos poetas populares são sempre catalogados como atrasados e extintos. Quando o que vemos na produção dos folhetos brasileiros é um sempre avanço nas técnicas de produção e venda.
4. Consumo: a compra do produto com a devida identificação identitária. Ex: quando os pesquisadores acadêmicos começaram a usar o termo Cordel, os produtores, visando o aumento dos consumidores, começam a utilizar na capa de seus folhetos a denominação literatura de cordel.
5. Regulação: regulação da vida social sobre as formas de representação da identidade. Ex: o poeta popular tem que seguir os modelos tradicionais estabelecidos para sua identidade: homem, branco e/ou assimilado, semi-letrado, rural, pobre e produzir no nordeste. Caso contrário pode não ser considerado um verdadeiro poeta popular.

Este método ajuda a identificar os fatores que delineiam a tradição popular determinando, apenas, uma origem, um modelo, uma identidade e, dessa maneira, excluindo muitos fatores de identificação dos modelos, que surgiram ao longo da

evolução da tradição da literatura popular, tais como: a participação de mulheres, negros, produtores-trabalhadores urbanos, letrados nas condições de autoria e enunciação.

Não todos, mas, a maioria destes pontos pode ser analisada como fator de exclusão e móvel para a resistência nos discursos enunciados em folhetos de cordel produzidos por mulheres, que, atualmente, buscam a legitimação de sua produção. Em vista disto, é necessário que se procure compreender a historicidade dos fatores, que condicionam a oposição, exclusão/resistência, observando a tradição se reinventando na sua relação com as mudanças sociais.

A tradição em relação ao folheto de cordel deve ser observada desde o momento de seu surgimento no Brasil, quando era aceito indistintamente nos dois universos sociais, o urbano e o rural, sendo este último o que emprestou mais representações para formar a cenografia no discurso deste gênero, condicionando, assim, o que deveria ser tomado como tradicional. Segundo Abreu (1999, p. 95)

Na zona rural, eram apreciados em engenhos, pequenas propriedades e em fazendas de gado, não só pelos trabalhadores mas também pelos proprietários das terras que patrocinavam a cantoria e liam – ou escutavam ler – as histórias. Distinções clássicas entre campo e cidade, cultura popular e cultura de elite parecem diluir-se perante os folhetos. No início do século, as diferenças entre campo e cidade não eram tão marcadas no Nordeste e, embora poetas e leitores pertencessem fundamentalmente às camadas pobres da população, membros da elite econômica também tinham nos folhetos e nas cantorias uma de suas principais fontes de lazer.

O cordel como fonte de lazer, contudo, por volta dos anos 1930, começou a perder a aceitação que recebia das duas camadas, elite e classe baixa, na sociedade nordestina e passou a fazer parte apenas da vida das camadas pobres da zona rural e da periferia urbana, que não tinham condição para adquirir um rádio. Portanto, o cordel se tornou a fonte de suas informações e lazer, pois, além dos romances, os poetas levavam notícias sobre os novos acontecimentos do país e do mundo. Com o advento da TV e a popularização do rádio, por volta dos anos 1970, porém, as formas de diversão mudaram e, então, a modernidade e o novo dominaram os espaços de circulação, antes ocupados pelo cordel e os cantadores, como símbolos de progresso e de modernização. De acordo com Bhabha (2013, p. 21),

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição.

As formas modernas de diversão levaram os cordelistas a investir em uma adaptação, para que desta maneira pudessem levar adiante a sua arte, como meio de sobrevivência. A continuidade daquela forma de produção e divulgação dos folhetos, mesmo sendo um direito, não manteria a tradição do cordel viva, portanto, tornou-se necessária uma transformação parcial, que reinscrevesse de forma híbrida os elementos culturais que se encontram no entorno desta formação artística, atendendo aos critérios exigidos pelas mudanças sociais, mas mantendo um vínculo com o passado através de sua estrutura, desta forma, desenvolvendo o que Hobsbawm e Ranger (2014, p. 8), denominam de “invenção da tradição”.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado.

A tradição inventada, então, estabelece uma relação com o seu passado, se insurgindo contra o novo, mas, ao mesmo tempo se alia a ele, estabelecendo, segundo Hobsbawm e Ranger (2014, p.8), um “[...] contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social [...]”. O cordel que era divulgado no mundo rural das cantorias e através das apresentações declamadas pelos poetas nas feiras das cidades, precisou, mantendo imutável sua estrutura, se aliar às novas mídias que levavam ao ouvinte e ao telespectador as notícias narradas em um tempo próximo da ocorrência e as histórias, de forma direta, sem a intervenção de um locutor, através de um aparelho que os isolava em suas residências.

Ainda para Hobsbawm e Ranger (2014, p. 11), as tradições inventadas ocorrem “[...] quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis [...]”. Essa assertiva é condizente com a condição de produção e divulgação do cordel, pois, além do *continuum* estrutural já explicitado anteriormente, há o fato de tradicionalmente não contar com a participação explícita da mulher na realização destes atos, porém, no presente, suas produções já são levadas a público, na forma extradiscursiva da autoria e na intradiscursiva da enunciação.

Assim, deve-se analisar o cordel, considerando duas características que apontamos aqui para a tradição inventada, a invariabilidade e a adaptação ao novo, pois, segundo Hobsbawm e Ranger (2014, p. 12), “[...] houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins.” Então, é tão necessário considerar as adaptações, quanto a manutenção presente do modelo estabelecido para o cordel no passado.

4 METODOLOGIA

4.1 Método de abordagem

Ao buscar um método que encaminhe o estudo norteado pela Análise do Discurso (AD), precisamos, primeiramente, considerar seu caráter sociohistórico, característica essa que aponta para o Método Dialético, o qual, segundo Marconi e Lakatos (2003, p.101), possui quatro leis fundamentais, que são:

a) ação recíproca, unidade polar ou tudo se relaciona, em que “as coisas não são analisadas na qualidade de objetos fixos, mas em movimento: nenhuma coisa está "acabada", encontrando-se sempre em vias de se transformar, desenvolver; o fim de um processo é sempre o começo de outro”.

b) mudança dialética, negação da negação ou tudo se transforma, pois se trata de um processo de dupla negação, que “engendra novas coisas ou propriedades: uma nova forma que suprime e contém, ao mesmo tempo, as primitivas propriedades”.

c) passagem da quantidade à qualidade ou mudança qualitativa, isto porque, “a mudança das coisas não pode ser indefinidamente quantitativa: transformando-se, em determinado momento sofrem mudança qualitativa. A quantidade transforma-se em qualidade.”

d) interpenetração dos contrários, contradição ou luta dos contrários, em que “toda realidade é movimento, e que o movimento, sendo universal, assume as formas quantitativas e qualitativas, necessariamente ligadas entre si e que se transformam uma na outra”.

Considerando as leis da dialética, tem-se que este método não reduz seu objeto a um movimento de mudança e transformação em que o novo excluiria definitivamente o anterior, ao contrário, prevê um movimento de luta em que o novo, ao tentar mudar o anterior, se alimentaria dele, mantendo-o em si, transformando e ao mesmo tempo conservando em seu ser os valores antigos. Assim, uma pesquisa nessa linha precisa analisar como se deu o processo de produção que determinou este novo para compreender o resultado obtido em toda sua complexidade. Portanto, este trabalho possui um caráter qualitativo em um modelo interpretativo, entendendo-se pesquisa qualitativa como sendo aquela que atua sobre a relação entre a objetividade do mundo real e a subjetividade do sujeito, tomando isto como um vínculo indissociável.

Busca-se, no geral, realizar uma pesquisa do movimento conflituoso por meio de uma análise que considere como seus objetivos, aqueles que podem incluir os efeitos de memória, da história, as ideologias, as heterogeneidades constitutiva e mostrada, e por isso, o seu objeto só pode estar centrado nas formações discursivas, que estabelecem o que pode ser dito em um contexto sociohistórico, mas que deve ser considerado no processo que estabelece as posições ideológicas para participar do jogo de sentido discursivo. Como afirma Pêcheux (1988, p. 160),

O sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc. [...], não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas. [...] Poderíamos resumir essa tese dizendo: as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam.

No processo de interpretação, o analista deve buscar as interações discursivas, considerando que os sentidos não são fixos, porque se encontram vinculados às heterogeneidades, inconstâncias e contradições próprias do espaço de trocas construído pelo pesquisador na busca de explicações, que esclareçam um dado posicionamento discursivo. Este espaço que antecede o discurso é o interdiscurso, então, segundo Maingueneau (2008), o analista precisa olhar o espaço discursivo, pois é lá que se estabelece dialeticamente o conflito e a interação entre o Eu e o Outro, sendo representados através da enunciação e perceptíveis em sua materialização, que é a relação entre os sujeitos que produzem o discurso, no momento em que o enunciador demonstra seu posicionamento ético ao interlocutor. Cada nova situação de interação verbal constitui um gênero discursivo, e, neste, são distribuídas as condições e as finalidades que determinam o modo de ser dessas interações verbais. Portanto, na interação desenvolvida entre os dois agentes discursivos está o objeto de pesquisa da AD. Isto significa que o analista do discurso, ao mesmo tempo em que estiver usando os elementos teóricos, também, estará estabelecendo os dispositivos metodológicos, pois, são o objeto e as perspectivas da pesquisa que determinarão a teoria, isto, porque em AD, teoria e metodologia são inseparáveis.

O pesquisador utiliza-se de procedimentos teóricos para subsidiar a análise de acordo com o enfoque da pesquisa durante a observação do objeto. Ao analisar o objeto,

é necessário recorrer novamente à teoria. Por isso que o procedimento analítico ocorre numa transição contínua entre a descrição e a interpretação.

4.2 Contexto da pesquisa

A pesquisa foi desenvolvida em folhetos de cordel, cujas poetisas estão vinculadas à Academia de Cordelistas do Crato, nesta cidade do Ceará e tenham publicado trabalhos para o Projeto SESCordel, promovido pelo SESC de Juazeiro do Norte e o Cordel na feira, pelo SESC do Crato.

A Academia dos Cordelistas do Crato foi fundada em janeiro de 1991 como uma instituição sem fins lucrativos e de natureza cultural que objetiva resgatar o cordel em sua expressão mais tradicional. Sua criação partiu da percepção de Elói Teles, que contou com a participação de doze poetas, da necessidade de instauração de uma associação que reunisse os poetas da região e garantisse a continuação do gênero popular cordel, resguardando os padrões estabelecidos no século XIX, pois a modernidade estava destruindo a possibilidade de continuidade desta tradição. No ato de criação da Academia, foi estabelecido um estatuto com uma série de regras entre as quais estão, por exemplo, regulamentar a criação de cadeiras e patronos e defender uma continuidade da tradição do cordel, e também define como tema preferencial: o povo, rural e sertanejo, suas questões e aspirações.

Hoje, algumas inovações são aceitas nos folhetos, como a colocação da biografia do autor no interior da capa, como forma de proteger sua autoria, e a atualização de temas, podendo falar sobre política, eventos culturais e comemorativos, mas procuram manter-se firmes no tocante às produções literárias: não aceitam e se negam a publicar em nome da Academia os cordéis de duplo sentido. São membros femininos da Academia, as poetisas Sebastiana Gomes de Almeida Job (Bastinha) e Josenir Amorim; mais recentemente passaram a constituir o grupo as poetisas Anilda Figueiredo e Francisca Oliveira (Mana), Maria do Rosário Lustosa da Cruz entre outros nomes, além da sócia benemérita, Maria de Lourdes Aragão Catunda (Dalinha Catunda).

4.3 Participantes e escolha

Como ficou claro no tópico anterior, a Academia de Cordelista do Crato (ACC) impõe normas em seu estatuto para proteger o caráter tradicional do folheto de cordel e

resgatá-lo, esta preocupação se deve ao fato de a modernidade ter interferido na forma de existência do cordel. Uma das mudanças é que as mulheres, anteriormente senhoras dos afazeres domésticos, cuja única ação legitimada em relação à cultura popular era ler os folhetos para a família e assistir as disputas de cantadores, passaram a assumir um papel mais dominante em relação à sua vida, conquistando o seu direito de atuar profissionalmente, produzir e divulgar o seu trabalho artístico.

Entre as condições tradicionais de produzir cordel no Nordeste brasileiro, existe uma que é o fato de o poeta precisar ser “homem, branco e/ou assimilado, semi-letrado, rural, pobre e produzir no nordeste”, como afirmou Santos (2011). No estatuto da Academia de Cordelista do Crato (ACC), no entanto, não tem nenhuma norma reguladora que imponha esta condição, como também, as mulheres se tornaram parte constituinte desta instituição por terem sido convidadas, o que começou a acontecer já no momento da sua fundação.

O principal fator que atraiu nosso olhar curioso para esta instituição é que as mulheres não só passaram a produzir e divulgar seus cordéis, segundo os mesmos parâmetros exigidos aos homens, como também passaram a criar metapoemas, pejejas, poemas-dicionário e poemas de divulgação de eventos culturais, desenvolvidos como forma de protesto e exigência de autoridade e legitimação da produção feminina. Então, escolhemos, como objeto de nossa pesquisa, os cordéis produzidos por mulheres que tragam a cenografia da pejeja em seus cordéis, para que exploremos os *ethé* dos enunciadoreis. Não temos, contudo, a intenção de estabelecer comparações entre as poetizas e as enunciações por elas escolhidas, o que desejamos na verdade é analisar até que ponto a tradição que envolve a produção do gênero cordel se modifica quando o discurso é tecido a partir do olhar e da voz feminina.

4.3.1 Escolhas

As poetizas que terão seus folhetos estudados neste projeto serão as apresentadas a seguir:

Josenir Alves Lacerda, nascida e residente na cidade do Crato, que além de poetisa é artesã. Está aposentada por tempo de serviço na Teleceará, onde foi funcionária. É membro fundador da Academia de Cordelista do Crato (ACC), assumindo a cadeira Nº 3, que tem como patrono Enéas Duarte e foi a primeira mulher da região a ser empossada na Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC),

onde assumiu a cadeira N° 37, cujo patrono é José Soares. Publicou em média 70 folhetos, entre eles os mais conhecidos foram: O linguajar cearense, De volta para o passado e A medicina no cangaço.

Maria de Lourdes Aragão Catunda, Dalinha, nasceu em Ipueiras, Ceará, é cordelista vinculada à Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLCL), ocupando a cadeira N° 25, que tem como patrono o poeta cearense Juvenal Galeno, e tem a função de membro do Conselho Editorial e do Conselho Consultivo da instituição. É membro correspondente da Academia Ipuense de Letras, Ciência e Artes (AILCA), no Rio de Janeiro, e sócia benemérita da Academia de Cordelista do Crato (ACC). Além de publicar seus textos na forma de folhetos de cordel, também os publica no blog Cordel de Saias e nas redes sociais.

Entre os folhetos produzidos por estas poetisas com a cenografia de peleja, três foram escolhidos para serem explorados. Estes são os cordéis:

- a) Josenir Lacerda: *A peleja de Chiquinha do Cariri com Nanã de Princesa* (em parceria com Dalinha Catunda, 2014)
- b) Dalinha Catunda: *Mulher na panela do repente* (2014) e *Peleja de Dalinha Catunda e Aldemá de Moraes* (2015)

4.4 Procedimentos de análise

Para desenvolver uma pesquisa qualitativa é necessário primeiramente se levantar uma bibliografia sobre o tema a ser estudado e para que este instrumental seja eficiente, é necessário que o pesquisador domine este conhecimento, o que será viável ao tomar como atitude de estudo o desenvolvimento de fichamentos de preferência analíticos do que foi lido, para acionar, no momento da coleta de dados, a serem examinados. Segundo Denzin e Lincoln (2006, p. 17),

A pesquisa qualitativa envolve o estudo do uso e a coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de casos; experiência pessoal; introspecção; história de vida; entrevista; artefatos; textos e produções culturais; textos observacionais/registros de campo; históricos interativos e visuais – que descrevem momentos significativos rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos. Portanto, os pesquisadores dessa área utilizam uma ampla variedade de práticas interpretativas interligadas na esperança de sempre conseguirem compreender melhor o assunto que está ao seu alcance.

Neste estudo, pretendem-se explorar os meios que possibilitam a coleta e a utilização dos textos da produção cultural popular, folheto de cordel. Estes textos trazem momentos de mudança social que influenciam sua produção no que tange às formas de enunciação e à função do gênero do discurso, levando o pesquisador a procurar meios eficientes que colaborem na compreensão dos efeitos da transformação em seu discurso. É necessário, então, tomar uma bibliografia teórico-metodológica, que norteie a preparação dos instrumentos de coleta de dados, que, sendo bem elaborados e bem aplicados, fornecerão elementos apropriados às práticas interpretativas do objeto selecionado pelo pesquisador. Já tendo em mãos os dados adquiridos por meio da interpretação, basta analisá-los a partir de suas categorias analíticas, e, assim, articular uma discussão sobre os resultados da pesquisa.

A categoria analítica, que atende a esta pesquisa, é a Análise do Discurso, que tem por objetivo compreender as condições de produção e os significados dos textos a serem analisados, sendo uma linha muito usada pela linguística e pelas ciências sociais. Foi criada por Pêcheux, que fundou a Escola Francesa de Análise do Discurso na década de 1960. Esta forma de análise investiga a linguagem, tanto de senso comum, como dos discursos instituídos, e se fundamenta no materialismo histórico, na própria linguística e na teoria do discurso. De acordo com Pêcheux (1988), os pressupostos da análise de discurso são:

- a) o sentido de uma palavra não existe em si mesmo, porque é a expressão de ideologias presentes no contexto sociohistórico em que a palavra ou oração foi produzida;
- b) todo discurso dissimula sua relação com as ideologias, na medida em que preconiza a transparência.

Já realizadas as leituras teórico-metodológicas, deve-se fazer a leitura e a descrição dos folhetos de cordel, tendo em vista a escolha dos trechos que serão analisados, então, deve-se voltar ao enunciado, destacando os pontos dos textos lidos que interessem a proposta demarcada através dos objetivos do projeto. Esses trechos destacados serão analisados em relação à situação discursiva para, de acordo com o que for encontrado, organizar os blocos com situações discursivas análogas, possibilitando, assim, a interpretação e a análise dos textos, mas não perdendo de vista a necessidade de relacionar cada bloco ao contexto sociohistórico onde foram produzidos os fragmentos e que lhes dão sentido.

5 O *ETHOS* FEMININO EM TRÊS FOLHETOS DE CORDEL

5.1 A cenografia da peleja no folheto de cordel

A peleja, originalmente, é tida como uma apresentação de repente, que é uma forma de cantoria de improviso, em que dois debatedores disputam o melhor desempenho da arte de versejar diante de uma plateia. Contudo, esta denominação também vai servir ao texto narrativo ou dialogal, impresso em um folheto de cordel, que é constituído por uma apresentação de repente.

Tomando por base a concepção de tradição de Hobsbawn e Ranger (2014), pode-se compreender que o repente para ser tomado como tradicional, deve manter valores e atitudes que anteriormente o levavam a ser reconhecido em um evento cultural, porém, passando por uma ressignificação que o adapte às demandas sociais inerentes ao espaço e ao tempo de sua prática.

Alguns elementos que são importantes para que ocorra uma apresentação de repente podem não ser tratados da mesma forma no folheto de cordel, no primeiro caso, encontram-se os apologistas, definidos por Silva (2010, p. 31), como sendo aqueles que

[...] se empenham em estimular a realização de cantorias, escalando os cantadores, reservando espaço, promovendo a divulgação, conseguindo patrocinadores, quando possível, convidando os moradores, [...] funcionando como fuxiqueiros, passando a bandeja [...].

Estes, entretanto, não vão ser utilizados com frequência nos folhetos de cordel, que, em geral, procuram deter-se mais especificamente na interação entre os cantadores e destes com a plateia.

No repente, os cantadores, tradicionalmente, são homens, o que é decorrente de mecanismos repressores que impediam a exposição da mulher como participante ativa em eventos sociais, que extrapolassem os interesses de sua família de constituição patriarcal. Desta forma, o papel da mulher em eventos abertos, realizados nas ruas, praças e sítios, era limitado pelo discurso patriarcal, que lhe impunha um comportamento social de mera espectadora, quando muito. Para Xavier (1991, p. 11), o termo “feminino” é

[...] extremamente comprometido com uma carga semântica mistificadora. Uma longa tradição o tem como sinônimo de delicado, superficial e sentimentalóide (...). Feminino despojadamente se refere ao sexo feminino, e, quando o livro é de autoria feminina, significa, apenas, que foi escrito por uma mulher.

No momento presente, as mulheres já se apresentam como repentistas e, também, na autoria de folhetos de cordel, enfrentando esta tradição patriarcal, mas, esse enfrentamento, principalmente no caso da peleja, se desenvolve sempre em meio a um conflito que se perpetua por uma constante tentativa de silenciá-las, o que gera uma polêmica. Este termo é definido no âmbito discursivo por Amossy (2017, p. 45) como sendo “[...] uma reação a uma tomada de posição, sobre a qual existe um desacordo, num contexto passional e através de propósitos hiperbólicos.” Então, o posicionamento da mulher como enunciativa numa peleja vai gerar um embate, quando ela procurar mostrar sua capacidade de produzir poesia e apresentá-la em público, o que, em decorrência do fato de não ser possível encontrar um ponto de acordo, se tornará uma polêmica.

Esta atitude degradará a interação entre as partes em disputa, podendo o enunciativo masculino procurar deturpar o outro, feminino, com enunciados violentos e incompatíveis com os princípios de convívio social, chegando, algumas vezes, a extrapolar os limites da cordialidade, o que será entendido pela plateia como sendo estratégia de provocação para motivar a continuação da disputa, que só terminará quando o público demonstrar que já está cansado.

Segundo Silva (2010), a cantoria de improviso é, tradicionalmente, classificada como pé-de-parede, e sua inovação seriam as apresentações em festivais. Ainda por Silva (2010, p. 30), a denominação pé-de-parede deve-se ao fato de

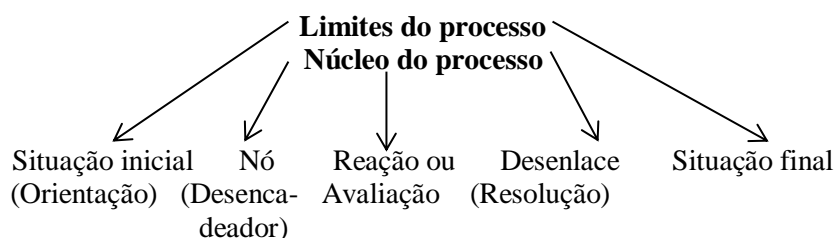
[...] no local reservado para os cantadores, as cadeiras são colocadas sempre junto à parede, a cantoria tradicional é composta por elementos que a particularizam como um momento singular de produção que se desenvolve a partir da interação estabelecida entre cantador e público durante cada apresentação.

No folheto de cordel, essa organização do espaço de apresentação fica demonstrada na xilogravura, que é parte integrante do folheto e apresenta a situação desenvolvida pelo texto, o que a torna imprescindível em uma análise com este objeto. A interação do cantador com a plateia está presente no ato de enunciação desenvolvido no texto.

O folheto de cordel, portanto, adapta o que tradicionalmente é constituinte da cantoria, não apenas no que se refere às condições socioculturais, mas também, e principalmente, no tocante à organização composicional. Como afirma Santos (2010, p. 81),

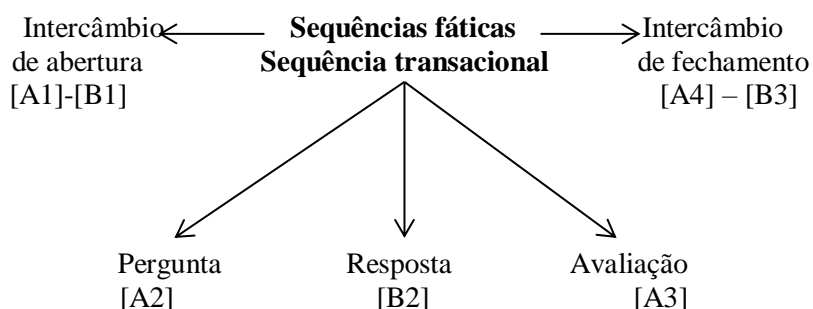
O folheto, embora parta necessariamente dos processos de criação mnemônicos e, dentro das mesmas técnicas de composição improvisada da cantoria – rima, ritmo e metro – quando ele passa para ser uma narrativa fixada no papel, tende a se tornar algo fechado. Ele passa a ser uma história que tem começo, meio e fim.

Justamente na transição da estrutura desenvolvida na oralidade da cantoria para a da escrita do folheto de cordel, que o canto passa a ser o enredo de uma narrativa, lugar em que o tema se constitui, afinal a peleja é uma entre as várias cenografias deste gênero literário. Sendo assim, ela pode ser articulada dentro do folheto segundo as estruturas das sequências narrativa e dialogal, que tomaremos de empréstimo a Adam (2008), ou, ainda, na relação entre ambas. O que determinará a estrutura sequencial a ser utilizada será a enunciação que partirá de uma determinada focalização para construir o estilo melhor indicado para demarcar seu posicionamento. A sequência narrativa é assim esquematizada por Adam (2008, p. 225)



Esquema 1: Estrutura da sequência narrativa

Em um cordel com cenografia de peleja, em que se narra um evento cuja disputa se dá entre um homem e uma mulher, mas com focalização feminina, a sequência narrativa favorece a que a enunciativa possa ter controle sobre a linguagem a ser utilizada, evitando, assim, os improperios, as injúrias e outras formas de agressão, que poderiam não ser bem aceitas pelos leitores se vindas por intermédio de uma voz feminina. Quanto à sequência dialogal, segundo Adam (2008, p. 248), é assim esquematizada:



Esquema 2: Estrutura da sequência dialogal

Esta sequência é adequada à peleja constituída por enunciadores de mesmo gênero, ou ainda, se forem de gêneros diferentes, mas com focalização masculina. Nestes casos, ocorreria uma aproximação maior com o evento oralizado.

Uma terceira forma de desenvolver a peleja em cordel é relacionar as duas estruturas, de forma a que o “núcleo do processo” da sequência narrativa seja substituído pela sequência dialogal. Desta forma, ao mesmo tempo em que se tem a focalização externa do evento, como um enunciador que o apresenta de fora, criando a posição de testemunho, também é possível acompanhar o evento no presente do acontecimento, acrescentando assim maior fator de credibilidade.

Estas relações tipológicas desenvolvidas para articular a cena literária escrita, cordel, com a oral, o repente, possibilitam a criação, por intermédio dos recursos oferecidos pela língua, da condição para que a leitura se depare com uma verdade ficcional, autenticada pelo reconhecimento de que o produtor do discurso tem ciência das características da performance oral que herdou.

Este quadro cênico define o estilo do folheto de cordel como poético e popular, sendo este, portanto, o seu *ethos* inerente, que orientará as opções para a constituição do *ethos* que o enunciador deverá assumir, podendo ser polêmico ou consensual, tradicional ou inovador, entre outros.

A cenografia, responsável por apresentar as cenas validadas, precisa, frequentemente, estar em consonância com os estereótipos enunciativos instalados na memória coletiva. No caso do cordel constituído com uma cena de peleja, além dos fatores tempo, que se constitui no presente expresso pela enunciação e espaço, onde o

evento está acontecendo, ainda há as instâncias de comunicação, que, neste caso, podem se constituir em um enunciador com dupla recepção, pois, sendo um discurso polêmico, cria polarização e dissenso entre o enunciador e o enunciatário, conforme afirma Amossy (2017, p. 200), “[...] essas disputas verbais confrontam e exacerbam as opiniões contraditórias, sem procurar fazer com que o adversário adira à sua causa. Uma vez mais, é a adesão do público que se busca.” Assim, um segundo receptor se faz necessário ao debate e ele poderá ser identificado por meio de uma convocação do enunciador. Na peleja em cordel, por mais que a reação do público não seja apresentada com muita frequência, ela deve ser considerada no momento da análise da constituição de *ethos*, pois, se trata de um determinante na definição deste.

A partir da relação de enunciação da peleja em cordel, analisaremos a constituição do *ethos*. Nosso objetivo é principalmente determinar o comportamento das mulheres como enunciantes, seu caráter, sua corporalidade e o lugar social que assume durante o debate. Mas, devido à estrutura deste enunciado, torna-se necessário que, para nos atermos ao *ethos* feminino, primeiramente, analisemos a relação como um todo, pois, um participante do debate é, ao mesmo tempo, enunciador e receptor na relação com o outro. Cada enunciador, depois de suas apresentações, momento este que é constituído por *ethos* ditos, passarão a se confrontar por meio de provocações ou agressões, réplicas e avaliações. Estas estratégias de motivação do debate trarão sempre como réplica um *ethos* dito, que implicará na construção de um *antiethos* mostrado para seu adversário, o que o motivará a responder, utilizando as mesmas ferramentas linguísticas.

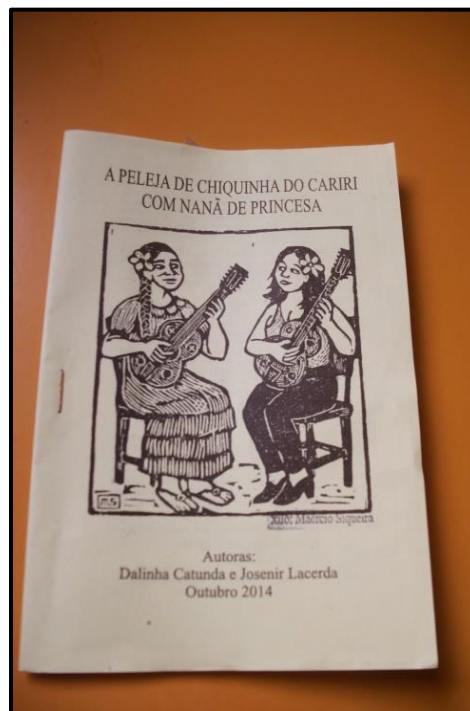
5.2 O *ethos* feminino em três cenografias

Três cordéis foram analisados aqui, porque, a partir de perspectivas diferentes, apresentam a luta da mulher na busca pela superação da condição de submissão que lhe é imposta e para alcançar os patamares mais altos no ofício, que escolheram, ou mesmo o direito de o exercerem, por ser este considerado um espaço consagrado à autoridade e ao domínio do gênero masculino, a peleja.

5.2.1 *Chiquinha do Cariri e Nanã de Princesa: os dois lados da mesma moeda*

Escolhemos o folheto de cordel *A peleja de Chiquinha do Cariri com Nanã de Princesa*, escrito por Josenir Lacerda e Dalinha Catunda, para desenvolver esta primeira

análise, porque ele traz dois posicionamentos enunciativos, um tradicional e um inovador, em um confronto entre duas mulheres.



Gravura 1: capa do cordel *A peleja de Chiquinha do Cariri com Nanã de Princesa*

A xilogravura, de autoria de Maércio Siqueira, tem duas mulheres tocando viola sentadas em cadeiras rústicas de madeira. Uma usa vestido longo, com babados na saia e no decote alto e calça uma sandália rasteira; nos cabelos traz uma trança longa e uma flor do lado direito da cabeça, constituindo, assim, o estereótipo da mulher simples da zona rural, que se caracteriza por sua simplicidade e discrição. A outra usa calças compridas e blusa regata com decote muito aprofundado, sendo ambas as peças justas ao corpo e usa sapatos com saltos, os cabelos estão soltos e também traz uma flor na cabeça, porém do lado esquerdo.

As duas debatedoras estão posicionadas em um ângulo diagonal, de forma que, ao se deter sobre a cena apresentada na xilogravura, é perceptível, para o analista, o detalhe da flor assentada em lados opostos na cabeça de cada uma, o que propicia a interpretação de um reflexo especular com inversão, posto que não se ajusta inteiramente e uma se constitui em oposição a outra, o que vai colaborar com o destinatário na construção do fiador, pois, desde já, proporciona a identificação dos dois

ethé que se digladiam ao mesmo tempo em que se complementam na cenografia articulada pela enunciação da peleja. Assim, ao se ler a estrofe 28, identificada como sendo o turno de fala de Nanã de Princesa,

Realmente eu não sossego
Sou de fato espevitada
Quando entro na peleja
Baixo mesmo a bordoadá
Enfrento destro e canhoto
Sem medo do capiroto
Pois eu sou da pá virada.

Não é possível identificar, se relacionando à xilogravura, a mulher de vestido, pois esta se caracteriza, com base em estereótipos culturais relacionados à zona rural, por sua tranquilidade e sua discrição de comportamento, o que não combina com o sentido do termo “espevitada”, que significa irrequieta e animada. Têm-se, então, os dois perfis femininos que, ao mesmo tempo se opõem e se complementam, pois, como afirma Luft (1997, p. 161), quando se refere ao perfil feminino desejado pela sociedade,

[...] é preciso ser boa profissional e também uma linda mulher; batalhadora sem ser agressiva, discreta até impessoal, – mas também elegante, companheira, porém intrometida jamais, brilhante e se possível também um pouco burra. [...] Como se compartimentará quem além disso ainda se permite dedicar-se à sua arte – seja ela qual for? Como entrelaçar imaginário e cotidiano? Salva-se quem consegue viver da melhor maneira a sua criatividade, e ainda dividir com outros.

Essa relação de polaridade / complementaridade, em que à mulher é possível se opor e, simultaneamente, corroborar com o Outro, é o que vai ser desenvolvido no decorrer de todo o acontecimento discursivo constituído por um encontro de cantadoras para pelejar. Elas serão fiadoras de *ethé* construídos com corporalidades diferentes, como já se pode perceber na descrição da xilogravura, o que se repetirá no caráter a ser analisado no discurso produzido durante o ato de pelejar.

5.2.1.1 A apresentação do evento

O texto trata de uma peleja ficcional. Nas três primeiras estrofes, um apologista enuncia em terceira pessoa, apresentando o evento, uma “peleja”, o local e as duas debatedoras. Ele só reaparecerá na última estrofe, anunciando o final da disputa. As

vinte e nove estrofes que compõem o corpo do cordel trazem o combate oral, que é iniciado na quarta estrofe, com a autoapresentação da debatedora visitante, Nanã de Princesa. Na estrofe seguinte, é a vez da debatedora anfitriã, Chiquinha do Cariri, se apresentar, e, então, passam a alternar as estrofes, de maneira a que cada uma traz uma resposta ao que foi dito na anterior, constituindo, assim, uma réplica, e um enfrentamento, que será replicado pelo outro enunciador na estrofe seguinte, até que um dos enunciadores para o debate para estabelecer uma avaliação da disputa, que, logo em seguida, será retomada, sempre com desvantagem para aquele que foi avaliado.

A primeira voz do folheto é a do apologista, que antecipa a cenografia do evento usando verbos no pretérito perfeito, o que marca a precedência do confronto propriamente dito em relação à apresentação que o descreve, colocando o enunciador na posição de testemunha e plateia. Este aspecto temporal é relevante na constituição do tipo narrativo, pois estabelece sua situação inicial de orientação. Desta forma, o discurso nunca poderá ser confundido com o de uma cantoria oral, cuja cenografia só será conhecida no instante mesmo de sua realização e sem a apresentação dos bastidores. O espaço de realização da disputa é na Fazenda Beleza, o que dá a veracidade necessária ao estabelecimento do contrato entre os elementos de interação enunciativa, o enunciador (o apologista) e seu receptor (leitor), depois, as enunciatóricas (as cantadoras) e seus destinatários (o apologista e a plateia).

5.2.1.2 *Dois mulheres em confronto*

A peleja deste folheto é construída em primeira pessoa, no presente do indicativo, sendo, portanto, validada por sua semelhança com o acontecimento oral. Contudo, sendo um gênero cuja enunciação feminina é pouco aceita e que, quando isso ocorre, precisa seguir regras rígidas estabelecidas pelos homens, impede o livre curso de uso da linguagem e de apresentação física, visto que as mulheres cantadoras devem seguir uma conduta comedida e concordante com os aspectos tradicionais de comportamento feminino. Sendo assim, o gênero folheto com a cenografia de peleja precisa atender a estes critérios no momento de construção dos *ethé* de suas personagens.

Na xilogravura que acompanha o folheto, apenas uma das figuras femininas foi apresentada com uma corporalidade constituída de forma positiva, porque está vestida de modo a atrair a atenção apenas para o seu dizer, pois, não apresenta indícios de

quaisquer aspectos de sensualidade, que possivelmente teria sido escondido por meio do uso de vestido longo com decote alto, ficando, assim, dentro dos padrões exigidos pelo quadro cênico, para um *ethos* tradicional. A segunda figura feminina teve sua corporalidade apresentada de forma sensual, fazendo-a parecer jovem diante da outra, constituindo, dessa forma, um *ethos* inovador, que se contrapõe ao que foi posto pela tradição patriarcal.

Passemos agora à análise da enunciação, examinando a possibilidade de validação do discurso, a partir da construção da imagem do enunciador, atentando para a adequação do seu modo de dizer ao universo cenográfico.

Sendo a peleja um jogo dialogal, o(a) participante deve cumprir algumas exigências que, em caso de desvio, pode acarretar sua derrota, por exemplo: centrar seus argumentos sempre em acordo com o que ocorre no presente da enunciação, pois, na perspectiva de Candau (2011), a lembrança de um acontecimento, mesmo que tenha sentido e se vincule ao presente, apoia-se sobre a imaginação, perdendo, assim, força argumentativa, o que pode prejudicar a imagem de si do enunciador; e não desviar do tema proposto pelo adversário na deixa anterior, respeitando as fases que se estabelecem após a motivação inicial: réplica, provocação ou ameaça, e, por fim, avaliação. Um debatedor experiente dificilmente falhará em um confronto.

O desafio é iniciado por Nanã de Princesa (será identificada daqui por diante pela sigla NP) que já se coloca na condição de visitante ao se apresentar, afirmando “Moro bem longe daqui”. Por esse motivo, ela manda que Chiquinha do Cariri (CC) “segure a bola”, posto que a *deixa*, tema a ser seguido, deve partir do anfitrião. Constrói então, para si, por meio de um *ethos* dito, a imagem de uma mulher experiente, valente e ameaçadora: “Sou braba feito um siri / Sou rima solta na língua / Verso que brota e não mingua / Sou veneno de tinguí”.

CC, então, assume o turno de fala, se apresenta mostrando valentia, quando afirma “Não sei o que é sobrosso”, e experiência, em “Fazer verso é minha sina”. Dá então a *deixa* que deve servir de provocação para a réplica da adversária: “Meu repente é carabina / Que aponta, atira e não erra”. Pode-se perceber que, primeiramente, CC cria sua imagem sem se dizer, mas usando estratégias de neutralidade, seja por negação, inversão, ou até por transferência. Para esclarecer esse posicionamento, vamos explicar cada caso: no primeiro, o uso do “não”, nega o medo, mas também evita a empáfia; no segundo, usa seu “fazer” antes de seu “ser”; no terceiro, transfere metonimicamente sua competência para o produto desta. Em vista deste comportamento linguístico, conclui-se

que esta participante usa de formas indiretas para criar um *ethos* de não-exposição, ficando, assim, dentro do perfil exigido para que seu discurso seja validado, o que não ocorre com NP, que tem sua imagem construída por meio de exposição.

Este é apenas o posicionamento inicial das duas mulheres. A partir daí, o debate se desenvolve por meio de uma série de provocações e réplicas, que passa por interrupções para que sejam feitas as avaliações, a princípio com menos frequência, mas, a partir da estrofe 19 vai ficando mais frequente, até que se torna contínua nas últimas estrofes. Estas avaliações marcam a ocorrência de desvios comprometedores, como na sequência a seguir:

CC13
 Meu talento é comprovado
 E ousou até comparar:
 Sou avião sem motor
 Que se sustenta no ar
 Sou o ás da Seleção
 A fama de Felipão
 O chute a gol de Neymar.

Nesta estrofe, CC se autoavalia positivamente, comparando-se ao poder de sustentação aérea do avião, e aos principais nomes do futebol brasileiro do ano de 2014, presente da enunciação, o que constrói a imagem de ousadia, que seria considerado um *antiethos*, se por trás desta imagem não houvesse a intenção de justificar hiperbolicamente o que foi dito nos dois primeiros versos.

NP 14
 Pra rimar e pra jogar
 Tenho grande aptidão
 Fui comparada a Pelé,
 A Garricha e a Tostão
 Antes de ser repentista
 Na vida futebolista
 Atuei na seleção.

Na réplica, NP foge do tempo enunciativo, buscando no passado em relação à enunciação sua justificativa e, ainda, transfere para outrem a prova argumentativa, que deve partir do enunciador, o que anula a justificativa por ausência de comprovação. Desta forma, é construído um *antiethos*, quando tenta sair da situação de provocação por meio de evasão, imputando a outro um enunciado, que poderia prejudicá-la na consecução do jogo. CC então interromperá a sequência dialogal para fazer uma avaliação.

CC 15
 Lembrança é ilusão
 É sonho que se escondeu
 Vamos falar de presente
 De sucesso e apogeu
 Do tempo atualizado
 Pois quem vive de passado
 É antiquário e museu.

No discurso de CC, pode-se perceber que foi construída uma imagem positiva para o posicionamento da enunciativa, que necessariamente, em decorrência da natureza do gênero discursivo em estudo, constrói um *antiethos* para a adversária, que, tendo se mostrado jovem, busca, fora de seu tempo, a construção de sua argumentação.

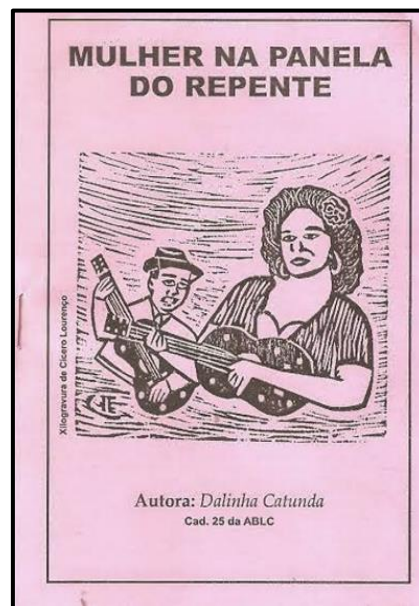
A relação de enunciação numa peleja também conta com a resposta da plateia, que, presente ao evento, comunica o grau de aceitabilidade da disputa ao cantador em apresentações orais, mas, na versão escrita deste evento, sua participação pode ser exposta ou não durante a enunciação, contudo, este co-enunciador externo à disputa deve ser considerado no estudo, posto que sua reação é interpretada como validação ou rejeição de uma das posições enunciativas no momento mesmo em que se realiza a peleja.

Neste folheto, ao responder à provocação imposta por NP (10), em: “sua luz tem pouco facho, / esse é seu maior tormento”, CC (11) usa a plateia como comprovação da qualidade de sua poesia, afirmando: “pois cada verso que eu digo / o povo aplaude e se espanta”. A reação da plateia expressa por meio de verbo no presente do indicativo, indica uma manifestação favorável à apresentação desta enunciativa no “aqui” e “agora” da enunciação, sendo, portanto, este “povo” o segundo co-enunciador, que apresenta uma atuação responsiva em relação aos versos, validando-os, em simultaneidade com a sua locução, compondo, desta forma, a cenografia.

Na réplica, então, NP (12) rebate provocativamente com os seguintes versos: “e você cantando assim / só ganha para o pequi / o povo tem me falado”. O tempo composto indica uma ação que se repetiu no passado, sendo, portanto, uma enunciação que não pode ser validada, por se encontrar fora da cenografia autorizada pelo gênero peleja e não poder ser comprovada, porque o co-enunciador externo à disputa não pode ser identificado como pertencente à plateia, pois pertence ao universo da lembrança, o que constrói uma imagem negativa para NP.

5.2.2 *O posicionamento feminino entre dois espaços discursivos*

Já tendo analisado um folheto de cordel em cuja cenografia há uma relação enunciativa entre duas cantadoras, agora, partiremos para um que é narrativo com enunciação feminina e que descreve um evento de peleja com cantadores pertencentes a gêneros diferentes, trata-se de *A mulher na panela do repente*, com autoria de Dalinha Catunda.



Gravura 2: capa do cordel *A mulher na panela do repente*

A xilogravura de Cícero Lourenço apresenta dois cantadores, uma mulher e um homem, em meio a um espaço nebuloso que permite enxergar apenas a metade superior de seus corpos. Foge ao posicionamento tradicional de organização de uma cantoria, pois, não há uma parede diante da qual eles se colocassem, além do fato de que a mulher se encontra a frente do adversário, quando deveria, na melhor das hipóteses, estar ao seu lado, pois o gênero do discurso, folheto de cordel, trata de um repente, gênero oral que tem, predominantemente, como enunciador um sujeito masculino.

A mulher tem os cabelos soltos com uma flor do lado esquerdo e usa uma blusa com o decote pronunciado e as mangas curtas, o que permite a exibição de seu colo e deixa seus braços nus. Toca uma viola que está colocada horizontalmente diante de seu corpo, o que permite uma exposição sensual de seu busto, ao mesmo tempo em que impede o avanço do adversário, pois o braço do instrumento toma todo o espaço lateral direito. O cantador, então, fica do lado direito, na retaguarda, vestido com uma camisa

fechada até o colarinho, de mangas compridas e, na cabeça, usa um chapéu preto com abas curtas. Toca uma viola que está posicionada em diagonal diante do corpo.

5.2.2.1 *Dizendo o dito: a enunciação no enunciado*

O folheto de cordel é dividido em duas partes: uma narrativa, que conta um sonho do enunciadador, e a outra é uma louvação, que exalta as mulheres repentistas do passado e do presente.

A primeira parte serviu de base ao xilógrafo para a criação da capa do folheto. A narrativa se desenvolve em dois planos: um deles está no presente da enunciação e se configura como os elementos que limitam o processo narrativo, assumindo a situação inicial e a final; o outro plano é composto pelo núcleo do processo, que se desenvolve no passado em relação à enunciação.

No presente, podem-se ler as pistas que orientam o enredo a se desenrolar adiante e a conclusão da enunciação narrativa. A situação inicial é a instância em que a enunciadora constrói sua imagem, primeiro, afirmativamente, apontando dentro da cultura popular aquilo de que gosta, especificando de forma gradativa – cantoria, repente e ver um combate –, parte, então do aspecto mais amplo até sua atuação mais específica, na primeira estrofe, e, depois, adversativamente, se autocaracteriza nos versos “Sei que não sou repentista / mas bem que eu queria ser” da segunda estrofe. Sua imagem se constitui pelo conhecimento de um elemento da cultura popular oral, o repente, e pela negação e o desejo de ser em relação a este saber, repentista. No espaço social da realidade vivida pela enunciadora, portanto, ela, mesmo conhecendo e desejando, não participará de uma disputa de peleja, pois, como afirma na Situação Final, “Mas faço melhor papel / escrevendo meu cordel” (estrofe 19) e “Por eu ser só poetisa” (estrofe 20), se mostrando, assim, fora do universo da oralidade e inserida na da escrita.

Esta forma de instauração do sujeito enunciadador é que desencadeará o núcleo do processo na narrativa em estudo, o segundo plano. A partir do fato de possuir um saber, o sujeito, ciente de sua condição de não-ser, desenvolve um querer-ser, que vai proporcionar sua realização, embora de forma efêmera e inconsciente, por meio de um sonho. Segundo Jung (2008, p. 56),

A função geral do sonho é tentar restabelecer a nossa balança psicológica, produzindo um material onírico que reconstitui, de maneira sutil, o equilíbrio psíquico total. É o que chamo função complementar (ou compensatória) dos sonhos na nossa constituição psíquica.

Como compensação pela impossibilidade de realizar, como a enunciativa estava acordada, o desejo de participar de um evento de cantoria na condição de repentista, o sonho cria condições para que isto aconteça. O núcleo do processo narrativo será constituído, portanto, por um estado onírico, que potencializará o ser do enunciador.

O núcleo construído neste folheto, diferentemente da estrutura elaborada por Adam (2008) que se inicia pelo desencadeamento de um problema, nesta narrativa começa com a descrição do espaço, onde foi realizada a cantoria e os bastidores de sua organização, podendo ser identificados os elementos tradicionalmente presentes nestes eventos, tais como: o espaço de realização, que é o terreiro da enunciativa; uma plateia animada; uma bandeja usada para coletar o auxílio para as despesas do evento; e o apologista, que o organiza e anuncia o seu início. Esta descrição precede a enunciação no passado, cujo agente é sujeito do discurso indireto, o que faz com que toda a perspectiva parta da enunciativa, construindo, assim, a cenografia do sonho.

Se durante a situação inicial percebe-se que a enunciativa constrói um *ethos* disciplinado e coerente em seu comportamento e no uso de sua linguagem. Ao expor o seu sonho, entretanto, utiliza elementos extraídos da memória que constituiriam uma imagem negativa em sua participação no evento, posto que estes se oponham inteiramente ao *ethos* feminino que é desejado no universo social em que se realiza a sua enunciação, pois, segundo Traverso (2013, p.12, tradução nossa), “[...] a interpretação de enunciados impõe que se leve em conta a sua situação de enunciação: o lugar onde fala (aqui), o tempo em que fala (agora), a fonte da palavra (eu) aos quais se relacionam diferentes fenômenos enunciativos”³. Como poderá ser visto a seguir, é um espaço em questão é tradicionalmente masculino e conflitual, no agora do enunciado onírico, em que o “eu” enunciador usa atos humilhantes, como exemplifica Kerbrat-Orecchioni (2006, p.79), são “[...] a crítica, a refutação, a reprovação, o insulto e a injúria”, ameaçadores da face positiva do receptor, sendo que estas ações expõem, também, negativamente o *ethos* do enunciador, porque se utiliza de comportamento

³ L’interprétation des énoncés impose la prise en compte de leur situation d’énonciation: le lieu d’où l’on parle (ici), le temps où l’on parle (maintenant) la source de la parole (je) à laquelle se rattachent différents autres phénomènes énonciatifs.

autodegradante, mas, que ela vai mascarar por meio de estratégias de proteção de face, guardando, assim, a sua imagem.

O “nó” desencadeador da narrativa ocorre quando, ao perceber que seu adversário estava sendo respeitoso, tentando manter o nível de cordialidade que, neste cenário, é desejado para uma relação entre homem e mulher, a enunciadora o insulta naquilo que lhe é mais caro, colocando em risco o seu narcisismo, que é a sua habilidade como cantador, como pode ser observado na estrofe a seguir,

A sua toada é fraca
 Honorável cidadão
 Taque a mão nesta viola
 Solte a voz com precisão
 Ou então faça o favor
 Se não é bom cantador
 Troque já de profissão
 (Estrofe 8)

Este foi apenas o motivo apresentado para provocar a reação no adversário, o que ocorrerá posteriormente por meio de réplica, e, a partir daí, vários ataques e reações serão lançados, mas quase sempre enunciados por meio de discurso indireto ou narrado, quando se tratar das respostas do adversário, pois, como esclarece Maingueneau (1995, p. 91), “[...] num universo dominado pela oralidade, o autor reatualiza, em função de circunstâncias particulares, algo que ouviu outros recitarem [...].” No caso desta peleja, que é fruto de uma situação onírica e, portanto, individual, ocorre um favorecimento da enunciadora, que oportuniza esta reatualização de forma a que ela se posicione durante o ato enunciativo, evitando o conflito entre os universos de valores, que colocariam a plateia, elemento importante no ato enunciativo da peleja, contra ela. Portanto, ao evitar uma enunciação masculina, a enunciadora não permite que, nos momentos de embate, sejam comunicadas ao seu co-enunciador, no presente da enunciação, as situações que poderiam causar adversidades, durante o processo de constituição dos valores legitimadores de seu discurso, então, desenvolve estratégias de proteção de face, como, por exemplo, apenas dar voz ao adversário em um momento, quando a voz dele favorece o posicionamento dela, enunciadora, como na estrofe a seguir,

Para meu contentamento
 No auge da cantoria
 Eu calava o cantador
 Que resmungando dizia
 Preciso me concentrar
 Esta mulher encarar

Para evitar ironia.
(estrofe 11)

Os três últimos versos desta estrofe são enunciados como discurso indireto livre, que, em meio à enunciação, deixa perceber a voz do cantador, se posicionando defensivamente e admitindo o poder de persuasão e combate da adversária, além disto, o tom usado por ele, “resmungando”, como é descrito pela enunciativa, constroem para si um *antiethos* de incompetência e o reconhecimento do *ethos* de competência para a mulher.

Outra estratégia de proteção de face usada pela enunciativa é a transferência, pois, estando no domínio da enunciação, ela direciona para o adversário todas as possibilidades de desconstrução de seu posicionamento ideal. Como na estrofe a seguir,

Eu vendo o cabra nervoso
Resolvi aproveitar
E dizer umas gracinhas
Para o público agradar
Sem gostar da brincadeira
Levantou-se da cadeira
Começou a me xingar.
(estrofe 12)

O eu feminino, responsável pela enunciação, precisando pelear sem ferir o código de honra que legitima seu discurso, para não oferecer risco a sua participação nas batalhas do repente, insinua que partiu dele, o cantador, as afrontas mais pesadas e comprometedoras, então, ela apenas disse “umas gracinhas”, mas ele se ofendeu com “a brincadeira” e começou a “xingar”. Desta forma, o portador das ofensas não autorizadas socialmente, será o homem.

Vi a briga ficar feia
E lasquei um palavrão
Ele me chamou de quenga
Aumentando a confusão
Porém no meu replicado
Chamei de corno e viado
Enfezando o cidadão (estrofe 13)

Vemos nesta estrofe a tentativa de se isentar da provocação, atribuindo a ele toda a responsabilidade pelo início do uso de termos de baixo calão, o que prejudicaria sua imagem. A enunciativa atribui ao cantador o aumento da confusão, quando este desconstrói sua imagem, chamando-a de “quenga”, que tem o sentido de prostituta na

região Nordeste, desqualificando-a socialmente, então, só neste momento é que ela responde, degradando-o, quando o chama de “corno”, que significa aquele que foi traído no matrimônio, e “viado”, redução de transviado, aquele que mudou a via sexual, homossexual. Ao atribuir ao homem a primazia no uso do calão, a enunciadora desvia a ameaça que esses termos ofensivos poderiam causar a sua imagem e, também, demonstra a capacidade de devolver a afronta sem com isso se alterar, o que favorece seu *ethos* mostrado e, assim, atribui valor ao seu posicionamento. Segundo Jung (2008, 44), “[...] parecerá estranho que o inconsciente disponha o seu material de modo tão diferente dos esquemas aparentemente disciplinados que imprimimos nos nossos pensamentos, quando acordados.” Isso justificaria o uso de termos pesados e ofensivos a um homem, principalmente, quando proferidos por uma mulher, pois, inconscientemente, de acordo com o psicanalista, não é possível disciplinar os pensamentos, mas precisa se considerar, que, sendo uma narrativa mnemônica, o fato ocorre de forma individual e particular, então, apenas a enunciadora teria acesso a este material e poderia enuncia-lo de acordo com a sua disposição.

Como foi afirmado no início deste texto, o sonho é efêmero e em algum momento ele passaria, levando consigo a imagem predominante e favorável construída pela enunciadora, como fica claro na seguinte estrofe,

Acordei contrariada,
 Bem Triste e desiludida
 Pois parecia verdade
 Minha aventura vivida
 Sonhei sendo repentista
 Reconhecida e bem-quista
 Pelo povão aplaudida.
 (estrofe 18)

Houve uma quebra de expectativa para a enunciadora, pois todas as sensações vividas no sonho eram extremamente desejadas na vida real e o despertar desconstruiu todas as vitórias e alegrias. Ainda de acordo com Jung (2008, p.48), “[...] objetos ou ideias comuns podem adquirir uma significação psíquica tão poderosa que acordamos seriamente perturbados, apesar de termos sonhado coisas absolutamente banais [...]”, então, o *ethos* feliz, aventureiro, corajoso e atrevido da enunciadora, transforma-se radicalmente em triste, desiludido, pacato e conservador, posicionando-se desta forma, dentro dos padrões de comportamento desejados pela sociedade patriarcal, que limita, restringe, a atuação da mulher.

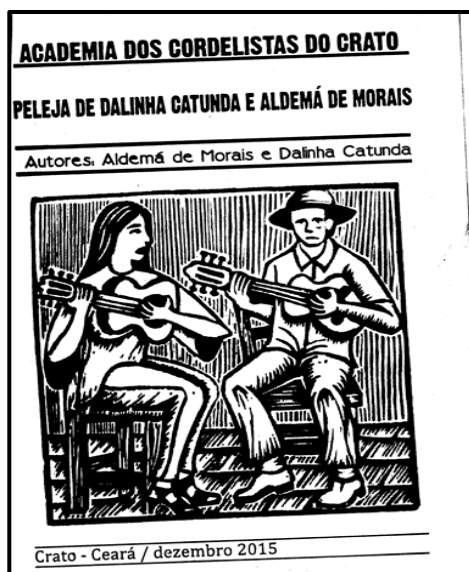
Ao terminar a enunciação do sonho, a cenografia muda e começa uma louvação às mulheres repentistas do passado e do presente, em que estas são exaltadas como verdadeiras artistas e guerreiras, “que vencendo as barreiras / sagram na profissão” (estrofe 22). Assim, firma-se o posicionamento da mulher no tocante a sua atividade como cantadora, competente e valente para lutar por sua arte. Na penúltima estrofe, a enunciadora faz a exaltação clamando,

Louvada seja a mulher
Que meteu sua colher
Na panela do repente.

Nesta estrofe, aparecem dois instrumentos pertencentes aos apetrechos de trabalho na cozinha, lugar reservado pelo discurso machista à mulher, a panela e a colher, aquela que, denotativamente, tem o sentido de recipiente, onde se cozinha os alimentos e esta, que é o instrumento utilizado para mexer e servir a comida que está na outra. Neste verso, a panela adquire o sentido de grupo fechado de pessoas com o mesmo ideal, portanto, grupo masculino ideologicamente adequado para pelejar em uma cantoria, mas, como portadora da colher, instrumento destinado à mulher, representando as atribuições domésticas que ela deveria incorporar como suas, para se legitimar, será utilizada para constituir o instrumento de luta por um posicionamento, neste grupo, tradicionalmente seletivo, o dos repentistas.

5.2.3 *Entre o homem e a mulher se confirma a polêmica*

Nesta última análise, temos como objeto o folheto de cordel *Peleja de Dalinha Catunda e Aldemá de Moraes*, com dupla autoria e, sendo uma composição totalmente dialogal, simula uma peleja oral entre os dois enunciadores que formam o título deste texto.



Gravura 3: capa do cordel *Peleja de Dalinha Catunda e Aldemá de Morais*

A xilogravura não traz a identificação de autoria, contudo, a descrevermos para levantarmos os pontos relevantes de sua estrutura para o desenvolvimento de uma associação com o enunciado verbal. Seu contexto é formado por dois cantadores, um homem e uma mulher, em um cenário de cantoria.

O homem foi posicionado numa perspectiva frontal em relação à plateia, sentado numa cadeira simples de madeira, com as costas voltadas para a parede. Veste uma camisa de mangas curtas abotoada até o colarinho e calça comprida, calça sapatos e usa chapéu de abas curtas. A viola que ele toca está colocada na forma horizontal diante de seu corpo. Ela está sentada em uma cadeira do mesmo tipo da dele e a sua esquerda, contudo, a cadeira foi colocada de forma a que ela seja vista parcialmente, pois está de lado para a plateia, olhando para o cantador. Ela veste calça comprida justa ao corpo, blusa larga e comprida, com mangas 3/4 largas e decote alto, calça sandálias de saltos finos e usa os cabelos longos soltos e sem ornamentos. Toca uma viola, que está também de forma horizontal a frente de seu colo e seios.

O cenário desta xilogravura não corresponde à cenografia do enunciado, visto que neste há espaço para a locomoção dos cantadores, pois, como pode ser visto na décima quinta estrofe, há espaço para que a enunciativa “rode a saia”, enquanto que naquela, como afirma Bourdieu (2014), o espaço para a movimentação da mulher é limitado, enquanto que o homem ocupa um espaço maior com seu corpo, o que funciona como um confinamento simbólico, que minimiza as ações da mulher e, também, no

âmbito da ordem física e social, em que a mulher deve tomar uma postura curvada e com braços cruzados sobre o peito, que é a forma correta de se postar diante de homens respeitáveis. Na gravura da capa, vê-se que a mulher não está curvada, mas coloca a viola diante dos seios, como se fossem braços a cobri-los. Assim, a imagem da gravura deixa perceber uma situação de opressão da mulher que não se encontra no enunciado, como veremos a diante.

5.2.3.1 A *polêmica no embate da peleja*

O texto da peleja obedece a uma estrutura puramente dialogal e é composto por 32 estrofes, sendo que cada uma traz, alternadamente, o turno de fala de um dos contendores e o intercâmbio de abertura ocupa as duas primeiras. Os dois cantadores são um homem, Aldemá de Moraes (será apresentado daqui por diante como AM), e uma mulher, Dalinha Catunda (que será apresentada como DC).

Quem começa a peleja é DC, que, mesmo não estando em seu espaço, é quem faz a apresentação em tom laudatório de seu anfitrião e adversário AM. Este, entretanto, com soberba e bravata, apenas confirma os elogios dela sem apresentá-la, o que teria sido uma atitude de cordialidade, na segunda estrofe. A partir deste ponto, se inicia uma série de provocações (ameaças), réplicas e avaliações até a trigésima primeira estrofe, pois, na última, AM desenvolve um discurso de desistência.

Além do tom laudatório, DC, na apresentação feita a AM, também empresta poeticidade ao seu enunciado, dando um caráter bucólico e sereno à poesia do outro, que responde de maneira totalmente oposta a dela.

AM

Só pode assim versejar
quem andou dentro da brenha,
montado num burro lerdo,
tangendo uma vaca prenha,
cantando muito feliz,
vendo o céu escuro, diz:
vai chover e não tem lenha!
(estrofe 2)

O poeta exhibe uma situação muito adversa, como sendo aquela da qual tira seu canto e sua felicidade. Desta forma, ele se posiciona, mostrando, por meio de contraposição, qual é o lugar de cada um, o homem e a mulher, ao construir o seu *ethos*, o enunciatador nega o do outro, então, enquanto DC constitui um *ethos* cordial e amistoso

na apresentação, afirmando o poder-ser poético do adversário, AM constrói um rude e desafiador, pois, ao afirmar “Só pode assim versejar”, nega as condições de criação poética da adversária, tendo em vista que, para ele, a poesia popular é criada e apresentada em espaços exteriores e públicos, lugares instituídos como sendo próprios às atividades masculinas, como as demais apresentadas na estrofe e motivadoras do versejar.

De acordo com Bourdieu (2014, p.41), “Inscrita nas coisas, a ordem masculina se inscreve nos corpos através de injunções táticas, implícitas nas rotinas da divisão de trabalho ou dos rituais coletivos ou privados”. Neste folheto, podemos perceber que, para o homem que lida com o gado, arrebanhá-lo é uma tarefa nobre e masculina, pois exige destreza e técnica por parte do vaqueiro, para que os animais não dispersem, o que, na perspectiva masculina, não seria adequado às mulheres devido às suas condições físicas de fragilidade inculcada como excludente em relação ao sexo feminino, pois, ainda segundo Bourdieu (2014, p. 41), “[...] as regularidades da ordem física e da ordem social impõem e inculcam as medidas que excluem as mulheres das tarefas mais nobres [...], atribuindo-lhes tarefas penosas, baixas e mesquinhas [...]”. Considerando-se “baixa” como antônimo de “nobre”, tem-se que estas tarefas femininas são aquelas estabelecidas como funções domésticas e as relacionadas a estas: ensino, cuidados e serviço; o que explica o trecho em que o enunciador diz: “essa minha companheira / vai voltar pra Ipueira / e assistir vaca dar cria” (estrofe 26). Neste caso, mesmo sendo uma tarefa que envolve o gado, ela envolve o cuidado, a assistência para o parto e seria desenvolvido em espaço anexo da casa.

Esta abertura leva a uma polêmica, que se estabelece, segundo Amossy (2017, p. 44) “[...] como uma reação a uma tomada de posição, sobre a qual existe um desacordo [...]”, para o qual não há solução, o que, de acordo com Maingueneau (2008, p. 110), “coloca o adversário em situação de infração em relação a uma Lei que se impõe como incontestável”.

Tendo AM se posicionado desfavoravelmente em relação à participação de uma mulher na peleja, ela reage, convidando-o para participar do embate, expondo seu *ethos* de valentia, por meio da metáfora de uma abelha. Para Bourdieu (2014, p. 52), “[...] simbolicamente dedicadas à resignação e à discrição, as mulheres só podem exercer algum poder voltando contra o forte sua própria força [...]”. No caso do folheto de cordel, a mulher, a quem era vetado o direito a propagar e apresentar sua poesia, contraria esta tentativa de silenciamento e enfrenta um homem na cantoria, ameaçando-

o quando enuncia os versos “pois, quando me der na telha / sem pena, meto o ferrão” (estrofe 3) e eu sou abelha Dalinha / da colmeia a rainha / [...]” (estrofe 5).

Esta atitude de enfrentamento, que revida o ataque sofrido no embate, faz com que AM procure desqualificar a enunciativa, tentando silenciá-la com a acusação de que teria cometido infrações que destituíam de valor o seu versejar, independentemente de ter ocorrido mesmo ou não. As infrações são: mentir, trazer informações erradas, ser incompetente, entre outras. Estas acusações podem ser percebidas em vários momentos em que a enunciação masculina se coloca em posição de avaliador, como por exemplo:

Quero ver o seu ferrão,
bote logo ele pra fora,
você diz que é valente,
não mostrou até agora,
e se não sabe rimar,
não venha me provocar,
dê adeus e vá embora.
(estrofe 10)

Nos primeiros quatro versos, o enunciador instiga DC, acusando-a de mentirosa, por entender como valentia atitudes de agressão explícita e, por isso, na sequência faz uma injunção, em que sugere que a adversária se retire da disputa, promovendo, assim, uma tentativa de silenciá-la, ao que ela se defende, voltando contra ele os seus próprios elementos de ataque: “Punhal cego não me tora / seu golpe não é certo [...]” e arremata a estrofe dizendo que “o que me falta é parceiro” (estrofe 11). Se a acusação que ele fez, atinge-a em seu *ethos* de coragem, a réplica dela vai atingi-lo em sua masculinidade, com o uso da expressão “punhal cego” e devolve a imagem de incompetência de forma ambígua, pois o último verso tanto pode servir em relação à masculinidade, quanto ao versejar em dupla, que é a forma de realização da peleja. Tomando o que explica Bourdieu (2014, p. 46) no texto a seguir,

Os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina se inscrevem, assim, sob a forma de maneiras permanentes de se servir do corpo, ou de manter a postura, que são como que a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética.

Pode-se afirmar que os enunciadores da peleja estão procurando sustentar uma postura ética, que autoriza os seus discursos e os mantém dentro dos padrões ideologicamente apropriados a cada gênero. Em determinado ponto, contudo, DC

afirma: “pra você deslancar, / já rodei até a saia, / mas você não canta nada [...]” (estrofe 15), uma postura que não condiz com a discrição exigida de uma enunciativa de peleja, pois, ao considerar a afirmação de Bourdieu (2014, p. 92) no tocante à visão de corpo feminino em meio a uma situação de dominação masculina, tem-se que

Tudo na gênese do *habitus* feminino, e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetificação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros.

Assim, a ausência de discrição, na atitude da enunciativa, extrapola os limites impostos pelos princípios, que determinam qual deve ser o comportamento feminino para que se mantenha dentro das exigências de ordem tradicional masculina e expõe seu corpo para o outro, que o objetificará.

Parece uma lacraia,
passando na minha frente,
eu fico atrapalhado,
meu verso sai diferente,
vou avisar a você,
se essa saia descer,
me inspira no repente.
(estrofe 16)

Primeiramente, AM compara a enunciativa com uma lacraia, animal peçonhento com o corpo formado por vários segmentos que lhe dão mais agilidade e movimentos sinuosos. Esta comparação chama a atenção para a sensualidade produzida pelos movimentos de DC, o que dá ao seu adversário a possibilidade de desqualificá-la por fugir ao previsto neste campo de atuação, em que os debatedores se colocam juntos a uma parede durante todo o evento e aproveita para culpa-la pelo seu mau desempenho na disputa. A objetificação do corpo feminino, então, ocorre pelo olhar masculino do desejo que desconcentra. A esta postura, DC o instiga dizendo que “Parece que anda carente / o poeta do sertão, / precisa dum aditivo / para ter inspiração [...] (estrofe 17)”, atacando desta forma o narcisismo masculino, colocando em xeque sua capacidade de produzir literatura popular e a necessidade de, para resolver o problema, receber uma colaboração na esfera da sensualidade.

No bate e rebate das provocações e réplicas, o folheto traz a construção do discurso polêmico, que não oferece possibilidade de chegar a um acordo ou solução para a disputa, que termina com AM desistindo expressamente da contenda, mas

finalizando a estrofe com uma instigação à adversária, que fica sem possibilidade de réplica. Desta forma, a peleja ficou em aberto, pois não houve um fechamento da contenda e, assim, não há acordo entre as partes, o que confirma o caráter polêmico da enunciação.

5.2.4 O posicionamento discursivo na contenda da peleja

Ao final destas análises, ficou perceptível que para se chegar a um determinado posicionamento em um folheto de cordel, torna-se necessário, em primeiro lugar, considerá-lo em sua condição genérica e tipológica, principalmente se ele for constituído por uma cenografia de peleja, pois, para ser legitimado, precisará passar por algumas transformações que possibilitem sua enunciação escrita, posto que, sendo a peleja um gênero oral, de estrutura dialogal, para constituir a cenografia do folheto de cordel, precisa, na maioria dos casos, ser reestruturado para se adequar ao contexto enunciativo pretendido, sem com isso destitui-lo de sua condição primordial que é a troca de turnos dialogal. Além destas transformações estruturais, uma situação externa à produção do folheto, mas que se relaciona com a postura enunciativa e discursiva que o constitui, pede um olhar mais apurado sobre a construção deste gênero do discurso, a enunciação feminina.

Com as mudanças sociais, as mulheres ganharam terreno no universo do folheto de cordel, passando, agora, não apenas a figurar nas narrativas como estereótipos nascidos da perspectiva e da enunciação masculina, mas também, e principalmente, como personagens e enunciadoras, que se posicionam e procuram validar seu discurso num espaço até pouco tempo de domínio exclusivo dos homens. Neste estudo, houve a preocupação de analisar esse processo de validação em folhetos de cordel com cenografia de peleja, em que haja enunciação feminina, para analisar a construção de seus *ethé* e como eles contribuem para estabelecer um posicionamento, uma vez que o campo discursivo deste gênero é tradicional, mas a presença enunciativa é inovadora.

Tendo em vista que a enunciação feminina é um diferencial em relação à estrutura enunciativa masculina, que é tradicionalmente produzida e já autorizada, pois, segundo Bourdieu (2014, p. 22), “[...] se evidencia no fato de que dispensa justificção; a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”. Aquela precisa de uma performance que a ponha em consonância com os posicionamentos que a autorizem. Para que isto ocorra, muitas

vezes, a estrutura da peleja, quando de sua integração ao enunciado do folheto de cordel, é condicionada pela necessidade de produzir uma forma de enunciação que justifique o discurso enunciado.

Os resultados a que se chegou aqui é que, primeiramente, a enunciação do diálogo precisou, em alguns casos, transformar-se em enunciação de uma narrativa; e, segundo, que esta mudança de estrutura colabora para a formação do *ethos* do enunciador feminino. É necessário, portanto, especificar estes aspectos:

a) A peleja assume a forma narrativa em duas situações:

1 Quando o embate acontece entre dois enunciadores de mesmo gênero, mas com posicionamentos diferentes:

A transformação leva à construção de uma forma narrativa iniciada e concluída por um enunciador testemunhal, que apresenta os debatedores e encerra a contenda, deixando que, por meio de discurso direto, o diálogo aconteça, de modo a que seja possível analisar os posicionamentos enunciativos se construindo e torne possível se constituir os *ethé* enunciativos, a partir da própria enunciação.

2 Quando o embate acontece entre dois enunciadores de gêneros e posicionamentos diferentes:

A transformação leva à construção de um enunciado, em que a apresentação e a conclusão são enunciadas por um dos debatedores, pois este também enuncia o diálogo de forma a que o discurso do adversário é narrado de forma indireta, só deixando explícitas as suas palavras no enunciado, quando convém ao enunciador. Dessa forma, tanto os elementos cenográficos e o *ethos* do adversário são construídos de forma dita pelo enunciador, que apenas oferece pistas de seu *ethos* para que o leitor o desvende.

b) A peleja é construída em forma dialogal: quando o embate é entre enunciadores com gêneros e posicionamentos diferentes e cada qual faz a enunciação de seu turno de fala.

Neste caso, o enunciado é constituído integralmente pelo próprio debate, sem que outro a apresente ou conclua. Neste caso, os elementos cenográficos vão surgindo por meio da fala dos contendores, que são também os enunciadores da peleja, no presente da enunciação, quando estão construindo seus *ethé*.

Assim, diferentemente da peleja oral, em que os posicionamentos discursivos apresentados pelos debatedores são constituídos e enunciados no momento presente de sua enunciação, quando passa para a escrita, a peleja torna-se uma reconstrução,

deixando surgirem os dois posicionamentos em concorrência, ou apenas aquele que se pretende legitimar.

6 CONCLUSÃO

Esta pesquisa foi alicerçada pelas ideias de resistência e luta das mulheres por um lugar no universo da cultura popular que, sendo regido pelos ideais de sociedade masculinos, se não as excluem, mas limitam suas participações como produtoras de literatura popular. Esta situação está relacionada ao fato de que se baseiam em uma estrutura social, que colocava o homem a frente de todas as atividades realizadas fora do domicílio, no final do século XIX, e que ainda repercute atualmente.

Há uma forma de fazer cantoria, denominada peleja, que, tradicionalmente, se desenvolve de forma dialogal como uma batalha verbal entre dois homens, mas que, hoje, conta com a participação das mulheres. Durante estes eventos, estas recebem provocações de seus adversários, que tomam o fato de pertencerem ao sexo feminino para degradá-las, acusando-as de incapazes para esta atividade e deslocadas naquele espaço sociocultural. Por este motivo, a peleja se tornou cenografia de muitos folhetos de cordel, construídos por mulheres, principalmente, quando tratam do tema sobre a participação da mulher neste universo cultural. Isto nos fez atentar para a estrutura enunciativa produzida por cantadoras ao desenvolverem seus folhetos de cordel, colocando um enunciador feminino como sujeito de um discurso que poderia oscilar entre a resistência e a submissão e que estas oscilações no posicionamento poderiam comprometer sua legitimação como gênero de um discurso tradicional. Justamente por isso, resolvemos analisar a constituição do *ethos* feminino neste gênero.

Com esta preocupação selecionamos três folhetos de cordel com a cenografia de peleja, que conta com a participação de mulheres combatendo entre si, ou com um homem, e constatamos que, a cada novo posicionamento, este gênero tinha sua estrutura composicional transformada, de modo que a enunciação pudesse criar as condições necessárias para produzir um conteúdo temático propício a colocar a mulher como sujeito de seu discurso, o que impunha a utilização de instrumentos estilísticos adequados à construção de um *ethos* positivo, que conferisse sustentação ao posicionamento escolhido.

Escolhemos, então, a linha de pesquisa Análise do Discurso francesa, de Dominique Maingueneau, que nos oferecia suporte teórico-metodológico adequado a esta busca. Em um primeiro momento, levamos em consideração, nesta escolha, a relação que esta teoria desenvolve entre as cenas de enunciação e o gênero discursivo,

porque percebíamos que, no objeto a ser analisado, precisaríamos fazer esta associação para explicar a articulação entre o quadro enunciativo e a cenografia que potencializavam a construção de uma enunciação propícia ao gênero folheto de cordel, mesmo que tratasse sobre outro gênero, a peleja, em seu enunciado.

Na análise do primeiro folheto de cordel, *A peleja de Chiquinha do Cariri com Nanã de Princesa*, constatamos que ele manteve a estrutura narrativa, que é a mais frequentemente utilizada neste gênero, mas, ao enunciar o evento da peleja, usou a estrutura dialogal, em que o discurso é direto, o que nos permitiu acompanhar por meio da própria voz das debatedoras as construções de seus *ethé*. Durante o confronto, as estrofes traziam dois movimentos enunciativos, em que, cada estrofe contém o turno de fala de uma cantadora, pois, uma fazia provocação ou ameaça a outra e replicava a provocação recebida na estrofe anterior. Através destes movimentos, a enunciativa da vez construía um *antiethos* para a adversária e um *ethos* para si, e, neste momento se posicionava, de modo que uma tinha uma postura tradicionalista e se constituía por um *ethos* conservador, comedido e perspicaz, enquanto que a outra, inovadora, era constituída por *ethos* renovador, destemperado e teimoso. A tradicionalista sempre construía sua imagem de forma mostrada e a da outra, de forma dita, enquanto que a outra constrói as duas imagens de forma dita.

O segundo folheto, *Mulher na panela do repente*, também foi construído em estrutura narrativa, e foi mantida durante todo o processo enunciativo, pois, apenas é possível acompanhar a voz da cantadora, que enuncia na forma de discurso indireto o que foi dito pelo outro, portanto, os *ethé* e *antiethé* de ambos são construídos por ela, que traduz seu eu como um simulacro, validando seu discurso por meio do silenciamento do outro.

O terceiro folheto, *Peleja de Dalinha Catunda e Aldemá de Moraes*, é completamente dialogal, de modo que a cenografia só é conhecida por meio da fala de dos enunciativos e a estratégia de construção do *ethos* segue o mesmo processo do primeiro folheto, mas deixando a cargo dos dois enunciativos a situação inicial de abertura e de apresentação do evento e seus participantes e a situação final, que encerra a demanda.

Percebemos, com isto, que a manutenção da estrutura da peleja durante a construção do folheto de cordel, nos aproximou muito mais da enunciação, permitindo-nos identificar o caráter tradicional, ou não, de seu enunciado e o sujeito fica expresso com mais verossimilhança. Contudo, esta diversidade de formas enunciativas está

condicionada à construção do posicionamento adequado à situação enunciativa, pois, ao afastar um dos contendores, o sujeito da enunciação está procurando construir um posicionamento que o favoreça, criando meios que possibilitem a manipulação das informações, que deverão chegar ao co-enunciador. Nos demais folhetos, os enunciadores constroem estratégias que também os favoreçam, no entanto, isso ocorrerá simultaneamente ao ato de pelear.

Feito o levantamento do conteúdo deste trabalho, chegamos à conclusão de que, no folheto de cordel com cenografia de peleja, torna-se necessário que se considere as articulações estruturais durante o ato enunciativo deste e de outros gêneros dialogais, para que se possa construir um percurso que leve ao posicionamento que o enunciador pretende conferir ao seu campo discursivo, uma vez que a este cabe a escolha das formas de apresentação das trocas de turno, para construir positivamente o seu *ethos*, ao mesmo tempo em que valida seu discurso.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia Azevedo de. **Cordel português / folhetos nordestinos: confrontos um estudo histórico-comparativo**. (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. 360p
Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269875?mode=full>
Acesso em: 02.jan.2017.

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999. 152p. Disponível em:
https://www.academia.edu/32461298/HISTORIAS_DE_CORDEIS_E_FOLHETOS.pdf
Acesso em: 02.jan.2017

ADAM, Jean-Michel. **A linguística textual: introdução à análise textual dos discursos**. Trad. Maria das Graças Soares Rodrigues et al. São Paulo: Cortez, 2008. 368 p

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011. 376p

ALVES SOBRINHO, José. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003. 250p

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. Trad. Monica Magalhães Cavalcanti (coord). São Paulo: Contexto, 2017. 221p

_____. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth (Org). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2008. p. 9-28.

ARANHA, Simone Dália de Gusmão et al. (Orgs). **Gêneros e linguagens: diálogos abertos**. João Pessoa: UFPB, 2009. 230p

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem**. São Paulo: Parábola, 2004. 279p

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (Universidade). 290p

AUTHIER-REVUZ Jacqueline. Hétérogénéité(s) énonciative(s). In: **Langages**, 19^e année, n°73, 1984. Les Plans d'Énonciation. p. 98-111. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636824>. Acesso em: 16.out.2016

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**. São Paulo: Ática, 1988. (Ensaio) 248p

BAKHTIN, Mikhail Mikhailivitch (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Trad. LAUD, Michel; VIEIRA, Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2006. 196p

BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 421p

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (Org). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1999. (Ensaio de Cultura, 7) 81p

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 4.ed. Campinas: Pontes, 1995. 387p

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013. (Humanitas) 441p

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Trad. Maria Helena Kürner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014. 172p

BRANDÃO, Helena Nagamine. Enunciação e construção do sentido. In: FIGARO, Roseli (Org). **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 19-43

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011. 219p

CASCUDO, Luis da Camara. **Literatura oral no Brasil**. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EdUSP, 1984. 435p

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo em perspectiva**. v.15 n.2 São Paulo abr./jun. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005. Acesso em: 15.set.2017

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual, in: MACHADO, Ida Lucia e MELLO, Renato de. **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: Nad/Fale-UFMG, 2004. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Visadas-discursivas-generos.html>. Acesso em: 22.set. 2016

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Trad. Fabiana Komesu. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008. 555p

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia M L Moretto. São Paulo: UNESP, 2002. 144p

COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012. 361p

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. in: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna (orgs). **Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2 ed. Porto Alegre: ARTMED, 2006. p. 1-27

DIÉGUES JUNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na Literatura de Cordel. In: **Literatura popular em verso**: estudos. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. (Tomo I). p. 1 - 151

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987. 222p

FERREIRA, Dina Maria Martins. **Discurso feminino e identidade social**. 2.ed. São Paulo: Annablume; FAFESP, 2009. 170p

FIGARO, Roseli. Introdução. In FIGARO, Roseli (Org). **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 9 - 17

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2016. 283p

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 236p

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11.ed. São Paulo: Loyola, 2004. 79p

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima São Paulo: Contexto, 2008. 543p

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 9.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014. 395p

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lucia Pinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 429p

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **Análise da conversação**: princípios e métodos. Trad. Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Parábola, 2006. 143p

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n.35. Brasília, jan/jun. 2010. p. 17-30 . Disponível em : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846202.pdf>. Acesso em: 24.out.2016

LIMA, Marinalva Vilar de. Cordel e morte. in. LIMA, Marinalva Vilar de e MARQUES, Roberto (Org). **Estudos regionais**: limites e possibilidades. Crato NERE / CERES, 2004. p. 15-22

LUCENA, Bruna Paiva de **Espaço em disputa**: o cordel e o campo literário brasileiro. (2010) Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas sociais). Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. 88p. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8515/1/2010_BrunaPaivadeLucena.pdf. Acesso em: 16. abr.2016

LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. Rio de Janeiro: Adaga; São Paulo: Luzeiro, 2012. 95p

LUFT, Lya. Masculino e feminino: um possível reencontro. In: SHARPE, Peggy (Org). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres / UFG, 1997. p. 153-166

LUYTEN, Joseph M. **Feminismo versus machismo** - autoras mulheres na literatura de cordel. Disponível em:
http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/8/88/Mulheres_autoras_de_cordel_.pdf
 Acesso em: 11. mai. 2015

MAINGUENEAU, Dominique. Retorno crítico sobre o ethos. In: BARONAS, Roberto Leiser, MESTI, Paula Camila e CARREON, Renata de Oliveira (Orgs). **Análise do discurso: entorno da problemática do ethos, do político e de discursos constituintes**. Campinas: Pontes, 2016. p. 13-33

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Trad. Sirio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015a. 189p

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel e SALGADO, Luciana (Org). **Ethos discursivo**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2015b. p: 11-29

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Trad. Sirio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008a. 182p

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008b. p.69-92

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Trad. Maria Cecilia Pérez de Souza-e-Silva et al. São Paulo: Parábola, 2008c. 183p

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006. 329p

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2004. 238p

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. Freda Indursky. 3.ed. Campinas: Pontes / UNICAMP, 1997. 198p

MAINGUENEAU, D. El ethos y la voz de lo escrito. **Version**. Estudios de Comunicación y Política. n. 6. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1996, p. 79-86.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 202p

- MARCONI, Marina de Andrade, LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003. 225p
- MARINHO, Ana Cristina e PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012. (Col. Trabalhando com ... na escola - 5) 168p
- MARQUES, Roberto. A identidade como estratégia: modernização, memória e política no Cariri (1950). in. LIMA, Marinalva Vilar de e MARQUES, Roberto (Org). **Estudos regionais: limites e possibilidades**. Crato NERE / CERES, 2004. p. 37 - 48
- MELO, Rosilene Alves de. **Artes de cordel: linguagem, poética e estética no contemporâneo**. Disponível em: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846204.pdf
Acesso em 07/01/2017.
- PASSETTI, Maria Celia Cortez. Formação discursiva e a análise do *Ethos* no discurso político eleitoral. **V Seminário de Estudos em Análise do Discurso**, o acontecimento do discurso: filiações e rupturas. Porto Alegre: UFRGS, set. 2011. Disponível em: www.anaisdosead.com.br/sead5. Acesso em: 25.jun.2018.
- PÉCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et alii. Campinas: EDUNICAMP, 1988. (Repertórios). 317p
- PEREGRINO, Umberto. **Literatura de cordel em discussão**. Rio de Janeiro: Presença; Natal: Fundação José Augusto, 1984. 160p
- PEREIRA, Vanderley. **Quadra, quadrado, quadrão**. Brasília: Senado Federal, 1980.
- QUEIROZ, Doralice Alves de. **Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel**. (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2006. 176p
- RODRIGUES, Linduarte Pereira. O “entre-lugar” dos folhetos de cordel no século XXI. **Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. Londrina, n. 18, jul-dez 2014. p. 158 – 176
- SANTOS, Francisca Pereira dos. Mulheres fazem...cordeis. **Graphos**. João Pessoa: v.8, n,1, jan/jul. 2006. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/9325/5006>. Acesso em: 11. mai. 2015
- _____. Poética das vozes e da memória. In: MENDES, Simone (Org). **Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão, 2010. p. 43-62 p. 43 - 63
- SANTOS, Luciany Aparecida Alves e LÚCIO, Ana Cristina Marinho. Narrativas culturais da literatura de cordel brasileira. **Cultura & Tradução**. João Pessoa, v.1, n.1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct/article/view/13004>. Acesso em: 11. mai. 2015
- SANTOS, Luciany Aparecida Alves. Literatura de cordel e migração nordestina: tradição e deslocamento. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 35, Brasília, jan / jun 2010. p 77-91

SANTOS, Vanusa Mascarenhas. **Estratégias de (in)visibilidade feminina no universo do cordel**. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (V ENECULT). Salvador: UFBA, 27 a 29 maio 2009. 16p. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19335.pdf> Acesso em: 17.out. 2019.

SILVA, Andrea Betânia da. A cantoria e a rota da oralidade na construção dos sentidos. In: MENDES, Simone (Org). **Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão, 2010. p. 29-41

SILVA, Wellington Pedro da. **Literatura de folhetos: uma trajetória enunciativa da Sociedade dos Cordelistas Mauditos**. Dissertação (Mestrado em Letras) Mariana: Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Ouro Preto, 2013. 251p. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/3487/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_LiteraturaFolhetosTrajet%C3%B3ria.pdf. Acesso em: 12. mai. 2016

SILVA, Gonçalo Ferreira da. **Vertentes e evolução da literatura de cordel**. 7.ed. Rio de Janeiro: ILART, 2014. 63p

SOARES, Suamy Rafaely. “Feminização da pobreza”: algumas reflexões sobre o empobrecimento das mulheres. **III Colóquio sociedade, políticas públicas, cultura e desenvolvimento**. Crato: URCA, 06 a 08 nov 2013. p. 896 – 913. Disponível em: <http://www.urca.br/novo/portal/docs/pdf/2017/Eventos/VI-CEURCA-Anais.pdf> Acesso em: 11. mai. 2015

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus**. São Paulo: Cortez, 1996. 278p

TRAVERSO, Véronique. **L’analyse des conversation**. Paris: Armand Colin, 2013. 128p

XAVIER, Élodia. **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991 p. 11-16.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997. 354p

ANEXOS

ANEXO A – Peleja de Chiquinha do Cariri com Nanã de Princesa

Dalinha e Josenir

*

Foi na fazenda beleza
Do compadre Zé Roberto
Que se deu essa peleja
E a musa estava por perto
E neste bate e rebate
Tinha mulher no combate
Jogo limpo e descoberto.

*

Dalinha e Josenir

*

O evento foi aberto
Pela Nanã de princesa
Chiquinha do Cariri
Botou as cartas na mesa
A comporta foi quebrada
E os versos feito enxurrada
Desceram na correnteza

*

Dalinha e Josenir

*

Então Nanã de Princesa
Afinou sua viola
Chiquinha do Cariri
Coçou aflita a cachola
Com as palmas de alegria
Começava a cantoria
Que agora se desenrola:

*

NP4

Sou Nanã, segure a bola
Moro bem longe daqui
Vim disposta a pelejar
Sou braba feito um siri
Sou rima solta na língua
Verso que brota e não míngua
Sou veneno de tinguí.

*

CC5

Chiquinha do Cariri
É o meu nome de guerra
Não sei o que é sobrosso

Nasci lá no pé da serra
 Fazer verso é minha sina
 Meu repente é carabina
 Que aponta, atira e não erra.

NP6

O bom cabrito não berra
 Mas eu não vou me calar
 Se seu tiro é certo
 Pode o dedinho apertar
 Pois também sou nordestina
 Quando aponto a Lazarina
 Faço até mudo falar.

CC7

Confesso, não vou negar
 Já conheço a sua fama
 Por isso vim preparada
 Pra mudar o panorama
 Hoje eu vou botar é quente
 Seu diploma de valente
 Eu vou atolar na lama.

NP8

Pode mudar seu programa
 Vou baixar é o chicote
 No laço do meu repente
 Eu lhe agarro no pinote
 Se você tentar fugir
 Eu não sou de agredir
 Mas lhe pego a cocorote.

CC.9

Você não pode com o pote
 Por isso solte a rodilha
 Não queira dismantelar
 A rota da minha trilha
 Quanto mais você me ataca
 Sua luz fica mais fraca
 E mais forte a minha brilha.

NP.10

Eu não sou movida a pilha
 Me poupe de atrevimento
 Eu tenho o brilho da lua
 Brilho até em pensamento
 Pelo que sei e que acho
 Sua luz tem pouco facho
 Este é seu maior tormento.

CC 11

Seu ego não alimento
 Apelar não adianta
 Pois cada verso que eu digo

O povo aplaude e se espanta
 E você nessa agonia
 Encarando a cantoria
 Só pra garantir a janta.
 NP.12

Chiquinha eu não sou anta
 E sei dar o meu recado
 O café eu já ganhei
 Tenho almoço assegurado
 E você cantando aqui
 Só ganha para o pequi
 O povo tem me falado.
 CC13

Meu talento é comprovado
 E ousa até comparar:
 Sou avião sem motor
 Que se sustenta no ar
 Sou o ás da Seleção
 A fama de Felipão
 O chute a gol de Neymar.
 NP 14

Pra rimar e pra jogar
 Tenho grande aptidão
 Fui comparada a Pelé,
 A garricha e a Tostão
 Antes de ser repentista
 Na vida futebolista
 Atuei na seleção.
 CC 15

Lembrança é ilusão
 É sonho que se escondeu
 Vamos falar de presente
 De sucesso e apogeu
 Do tempo atualizado
 Pois quem vive de passado
 É antiquário e museu.
 NP 16

O presente me envolveu
 No mundo da cantoria
 Em Juazeiro ganhei
 Do povo que competia
 Tirei Ismael Pereira
 João e Pedro Bandeira,
 Enquanto Vandinho ria.
 CC17

Este feito eu não sabia
 Me causou até espanto
 Pois aqui no Cariri

Eu nunca escutei seu canto
 Pra desbancar esses três
 Terá que aprender francês
 Latim, russo e esperanto.

NP 18

Eu entendo seu espanto
 Por isso lhe dou razão
 O grande acontecimento
 Abalou minha emoção
 Pois nessa grande jornada
 Do sonho fui acordada
 Por “Padim Ciço” Romão.

CC19

Pela sua reação
 Botou água na fervura
 Porém digo agora é tarde
 Pois encontra quem procura
 Das promessas não esqueça
 Tire o verso da cabeça
 Mostre o jogo de cintura.

NP20

Se prometi, criatura,
 Não vou lhe deixar na mão
 Já comprei sua vassoura
 E também o caldeirão
 Pra cumprir o prometido
 Só falta agora o vestido
 E os produtos da poção.

CC21

Você só tem invenção
 Da infuca faz estudo
 Dispensou a sua vassoura
 Pois me sobra conteúdo
 Não preciso de magia
 Porque um anjo é meu guia
 E Deus meu maior escudo.

NP 22

De Deus eu nunca desgrudo
 Sou beata em romaria
 Sou batizada e crismada
 Também filha de Maria
 No Santo de Canindé
 Deposito a minha fé
 Não vivo de bruxaria.

CC23

Quer desviar da porfia
 Porém na malha está presa
 Tem violeiro querendo

Testar Nanã de Princesa
 Piaba, Antônio Araújo
 Marlon Torres, Zé Marujo
 Querem ver sua destreza.
 NP 24

Chiquinha tenho nobreza
 Sou a força do repente
 Bato em Antônio Araújo
 E deixo Marlon doente
 Piaba é peixe miúdo
 Ele abato no cascudo
 Pro resto ficar temente.

CC 25

Não fique assim tão contente
 Tem mais vates no roteiro
 Já soube de Francinaldo
 Aldemá, Silvio Grangeiro
 Zé Joel e Agostinho
 Capitão e Canarinho
 Também Corró Ceboleiro.
 NP 26

Quando entrei neste salseiro
 O meu nome correu chão
 Acabo batendo em todos
 Só a Deus peço perdão
 Boto tudim na sacola
 E saio com a viola
 Sem medo e sem compaixão
 CC 27

Você "só quer ser o cão"
 Vive adubando seu ego
 Diz sempre que é a tal
 Que vira a ponta do prego
 Mas dizem ser afobada
 Maluvida e malcriada
 Que só um guia de cego.
 NP 28

Realmente eu não sossego
 Sou de fato espevitada
 Quando entro na peleja
 Baixo mesmo a bordoadá
 Enfrento destro e canhoto
 Sem medo do capiroto
 Pois eu sou da pá virada.
 CC29

Saio da sua empreitada
 Pois tenho pudor alheio
 Mulher enfrentar mulher

Acho deprimente e feio
 Vou deixar algum colega
 Resolver essa refrega
 E assistir seu aperreio.

NP30

Dona Chiquinha não creio
 Nesta sua desistência
 Se eu fui muito abusada
 Me bote de penitência
 Mas mulher não vá embora
 Peço por Nossa senhora
 Tome outra providência.

CC31

Nanã, aguarde a sequência
 Pois foi fraca essa contenda
 Vou lhe conceder um tempo
 Pra que estude e aprenda
 Topo um outro desafio
 Mas bote gás no pavio
 Ou desde agora se renda.

NP32

Minha fama virou lenda
 Eu não sou de fraquejar
 Revanche eu lhe concedo
 Vou botar para quebrar
 Chiquinha vou lhe dizer
 Quem pensa que vai bater
 Acaba por apanhar.

CC33

E vendo a briga findar
 Sem vencedor ou vencido
 Juramento de outro embate
 No pensamento escondido
 Com a dupla agora calma
 O povo então bate palma
 Contento e agradecido.

*

Fim

ANEXO B - Mulher na panela do repente

1

Eu gosto de cantoria
 Gosto muito de repente
 Uma peleja das boas
 Me deixa muito contente
 Gosto de ver um combate
 Aquele bate e rebate
 Briga de mente com mente.

2

Sei que não sou repentista
 Mas bem que eu queria ser
 Pra insultar cantador
 Da noite ao amanhecer
 Chamar o cabra pra briga
 Fazer a maior intriga
 E os aplausos receber.

3

Já cheguei até sonhar
 Com cantador enxerido
 Que comigo pelejava
 Dum jeito bem atrevido
 Eu respondia a altura
 Com meu jogo de cintura
 Num embate divertido.

4

O sonho que tive um dia
 Parecia verdadeiro
 A peleja acontecia
 No meio do meu terreiro
 Eu nunca vi tanta gente
 Querendo ver um repente.
 Eu prontinha pro salseiro.

5

Em cima dum tamborete
 Foi colocada a bandeja
 O povo bem animado
 Só aguardando a peleja
 Foi quando um cabra gritou:
 _A peleja começou!
 Dando um gole na cerveja.

6

Um friozinho na barriga
 Eu senti na ocasião
 Sentindo a testa suada
 Eu logo passei a mão

Mas como trato é trato
Pra não romper o contrato
Eu criei disposição.

7

A coisa começou morna
Até com certo respeito
Ele mandava um verso
Eu respondia com jeito
Mas se é pra desafiar
O bom mesmo é pelejar
Fiz valer o meu direito.

8

A sua toada é fraca
Honorável cidadão
Taque a mão nesta viola
Solte a voz com precisão
Ou então faça o favor
Se não é bom cantador
Troque já de profissão

9

Conheço bom violeiro
Pelo toque da viola
Conheço bom cantador
Pelo que tem na cachola
Com este canto sem graça
Vá cantar em outra praça
Ou vá mendigar esmola.

10

Ele logo respondeu
Com quatro pedras na mão
Querendo ser o maior
Naquela competição
Porém não morri à míngua
Fui soltando minha língua
Do medo perdi noção.

11

Para meu contentamento
No auge da cantoria
Eu calava o cantador
Que resmungando dizia
Preciso me concentrar
Esta mulher encarar
Para evitar ironia.

12

Eu vendo o cabra nervoso
Resolvi aproveitar
E dizer umas gracinhas
Para o público agradar
Sem gostar da brincadeira
Levantou-se da cadeira

Começou a me xingar.

13

Vi a briga ficar feia
E lasquei um palavrão
Ele me chamou de quenga
Aumentando a confusão
Porém no meu replicado
Chamei de corno e viado
Enfezando o cidadão

14

Eu pensei em recuar
Para amenizar a luta
Porém ele enraivecido
Chamou-me filha da puta
Até pensei numa trégua
Mas com o filho da égua
Continuei a disputa.

15

O povo todo gostando
Daquela esculhambação
E o filho de rapariga
Eu chamei de cafetão
Cheia de petulância
Abusei da ignorância
Quase levo um safanão.

16

Peguei com gosto a viola
Temperei o meu gogó
E do meu opositor
Confesso não tive dó
Estava mesmo inspirada
Com língua bem afiada
Ferina como ela só.

17

Quando eu me preparava
Pra mais um atrevimento
Vi a rede balançar
E quase que me arrebento
Taquei o rabo no chão
Acordei de supetão
Me esparramei no cimento.

18

Acordei contrariada,
Bem Triste e desiludida
Pois parecia verdade
Minha aventura vivida
Sonhei sendo repentista
Reconhecida e bem-quista
Pelo povão aplaudida.

19

Eu logo me recompus
 Num instante me refiz
 Sonhar não é proibido
 E no sonho fui feliz
 Mas faço melhor papel
 Escrevendo meu cordel
 É o que meu bom senso diz.

20

Por eu ser só poetisa,
 Respeito muito repente,
 Porque sei que nesta área
 Tem gente bem competente,
 Mas se alguém desafiar
 Pego o mote até glosar
 Do meu jeito Irreverente.

21

Já que não sou repentista
 Mas gosto da cantoria.
 Quero, portanto exaltar,
 Quem bem canta e contagia,
 São mulheres repentistas
 As verdadeiras artistas
 Que propagam alegria.

22

Meu respeito, meu carinho,
 E minha admiração
 As mulheres dedicadas
 Em constante evolução
 As valentes cantadeiras
 Que vencendo as barreiras
 Se sagram na profissão.

23

Eu louvo Vovó Pangula
 Que deixou bonita história
 A rainha do repente
 Duma carreira notória
 Repentista sertaneja
 Na poesia e na peleja
 Teve seus dias de Glória

24

Salve Maria Tebana,
 Zefinha do Chabocão.
 Salve Chiquinha Barroso,
 Cantou com Preto Limão.
 Salve Toinha Araújo
 Pois falar dela não fujo
 Par de Luzia Falcão.

25

É Mocinha de Passira

Repentista de verdade.
 E salve Neuma da Silva,
 E Maria Soledade.
 Salve também Minervina,
 Salve a mulher nordestina
 As divas da oralidade.

26

Exalto Luzia Dias
 E Lucas Evangelista
 Os dois que pelejam juntos
 Fazem bonito na pista
 E não é um par qualquer
 Por ser homem e mulher
 Coisa que pouco se avista.

27

E louvo Zefinha Anselmo
 Filha de Anselmo Vieira
 Cantou mais do que cigarra
 Era mulher estradeira
 Herdou do pai o repente
 E cantava prontamente
 A competente herdeira.

28

Saúdo quem cantou ontem,
 E quem canta no presente,
 Encarando a cantoria
 Sem se esquivar do batente
 Louvada seja a mulher
 Que meteu sua colher
 Na panela do repente.

29

A mulher que é repentista,
 E repassa a tradição,
 Pra cultura popular
 Dá sua contribuição,
 Pois reaviva a memória
 No construir da história
 A cada apresentação.

*

Cordel de Dalinha Catunda
 Xilo de Maercio Lopes

ANEXO C – Peleja de Dalinha Catunda e Aldemá de Moraes

1 DC (Dalinha Catunda)
 Poeta Aldemá Moraes,
 Gosto do seu versejar,
 Cantando serra e sertão,
 canta que chega a dobrar,
 parece até um cupido,
 encanta qualquer ouvido
 com seu jeito de cantar.

3 AM (Aldemá de Moraes)
 Só pode assim versejar
 quem andou dentro da brenha,
 montado num burro lerdo,
 tangendo uma vaca prenha,
 cantando muito feliz,
 vendo o céu escuro, diz:
 vai chover e não tem lenha!

4 DC
 Se quiser pelejar, venha,
 mas preste muita atenção:
 em folha seca pisando,
 escapei de escorpião,
 sou chamada de abelha
 pois, quando me der na telha,
 sem pena, meto o ferrão.

5 AM
 Quero ver este ferrão
 enfrentar os seus rivais,
 toda abelha do sertão
 eu conheço até demais!
 Esta eu não conhecia,
 quero ver na poesia
 o que é que ela faz.

6 DC
 Não sei se lhe satisfaz,
 ou se vai se arrepender
 pois, se não me conhecia,
 agora, vai conhecer,
 eu sou abelha Dalinha,
 da colmeia a rainha,
 acho bom você saber.

7 AM

Já deu para perceber
que você tá assustada,
me chamou para peleja,
mas não está preparada;
vejam que a amiga minha
se intitulou de rainha,
mas está desafinada.

7 DC

Nunca fui desafinada,
pode já se preparar,
minha língua é afiada
e sabe como açoiar,
pode vir como quiser,
que da forma que vier,
eu não deixo de encarar.

8 AM

Você vai ter que provar
que é boa na cantoria,
quem mandou me provocar
buliu com quem não devia,
mostre o que já aprendeu,
porque pra cantar mais eu
precisa ter maestria.

9 DC

Confesso que não queria
partir pra provocação,
mas esse seu canto lerdo
até me dá comichão,
castigue sua viola
pra ver se a peleja rola
com graça e animação.

10 AM

Quero ver o seu ferrão,
bote logo ele pra fora,
você diz que é valente,
não mostrou até agora,
e se não sabe rimar,
não venha me provocar,
dê adeus e vá embora.

11 DC

Punhal cego não me tora,
seu golpe não é certo,
se já cantou algum dia,
foi em latada ou terreiro;
minha rima é perfeita,

é rima que não se enjeita,
o que me falta é parceiro.

12 AM

Dalinha, no meu terreiro,
só sabe cantar besteira,
se mete a desafiar
um cantador de primeira;
não fosse a “Maria da Penha”,
eu ia meter-lhe a lenha,
mandá-la pra “Ipueira”.

13 DC

Vou lhe deixar na poeira,
porque tenho gabarito,
bato até em bode velho,
imagine num Cabrito;
se você não melhorar,
pode já se preparar,
que eu vou meter o grito.

14 AM

Com esse seu jeito “gasguito”,
não pode cantar comigo,
primeiro, tem que aprender
a escapar do perigo,
não sei o que vou fazer
para evitar que você
receba esse castigo.

15 DC

Eu canto bem, meu amigo,
já botei linha na arraia,
e pra você deslanchar,
já rodei até a saia,
mas você não canta nada,
acho que fui enganada,
cantar não é sua praia.

16 AM

Parece uma lacraia,
passando na minha frente,
eu fico atrapalhado,
meu verso sai diferente,
vou avisar a você,
se essa saia descer,
me inspira no repente.

17 DC

Parece que anda carente

o poeta do sertão,
precisa dum aditivo
para ter inspiração,
é bem grande meu sofrer,
pro seu verso aparecer
e virar competição.

18 AM

Eu me criei no sertão,
comendo queijo de coalho,
trago o verso na cachola,
canto e não me atrapalho,
não preciso de aditivo,
só isso já é motivo
pra lhe ganhar no baralho.

19 DC

Eu também não me embaralho
pra seguir na cantoria,
vou montar em seu cangote,
galopar na poesia,
em você ninguém aposta,
quero ver sua resposta,
vê se não me contraria.

20 AM

Agora a cuíca pia,
você não vai aguentar,
você não me conhecia,
nunca me ouviu cantar,
comigo o rojão é quente,
é bom que saia da frente,
senão tu vai se lascar.

21 DC

Fiz “jiripoca” piar,
fiz galo virar capão,
já fiz macho falar fino,
e também beijar meu chão,
e quem tentou me lascar,
acabou por se ferrar,
no gume do meu facão.

22 AM

Não encoste em meu tição,
que é pra não se queimar,
nunca vi pólvora com fogo
conseguir se ajuntar,
vou lhe pegar com jeitinho,
eu lhe fazendo um carinho,

faço você amansar.

23 DC

Quem tentou me dominar
sentiu meu coice certo,
apagou logo o tição,
se borrou, foi pro banheiro,
na valentia deu fim,
e quando passa por mim,
torce o pescoço ligeiro.

24 AM

Sua rima não tem roteiro,
faz a maior misturada,
pois nessa nossa peleja,
provou que não canta nada,
vá pra escola estudar,
procure aprender rimar,
pra andar na minha estrada.

25 DC

Nos versos sou adestrada,
metrificação bem feita,
a sua deixa eu sigo,
minha rima é perfeita,
sua ironia não cola,
volte você pra escola,
um treinamento lhe ajeta.

26 AM

A plateia não aceita
essa sua cantoria,
não entende a sua rima,
nem a sua melodia,
essa minha companheira
vai voltar pra Ipueira
e assistir vaca dar cria.

27 DC

Tudo isso me arrepiá,
tá difícil prosseguir,
vejo a vaca ir pro brejo,
vou ver a vaca tossir,
vou bater num abestado,
que traz o canto estragado,
e não quer se corrigir.

28 AM

Tu agora vai sentir
um cabra macho na cola,

ou peça pra desistir,
ou veja se desenrola;
não fiquem com pena dela,
hoje eu vou botar-lhe a sela,
e apertar a “rebichola”.

29 DC

Agora você se atola,
eu vou riscar o seu lombo,
no pé já botei espora,
se prepare para o tombo,
quando eu baixar o chicote,
pule e saia no pinote,
dessa vez eu lhe arrombo.

30 AM

Vou me escanchar no seu lombo
e botar pra derreter,
você não sabe quem eu sou,
mas agora vai saber,
vou pegar essa mulher
e desvendar seu mister
para todo mundo ver.

31 DC

Já deu para perceber
que você só tem zoadá,
no meu lombo ninguém sobe,
no seu já estou montada,
meu cartaz está subindo,
vejo o povo aplaudindo,
e eu aqui dando risada.

32 AM

A briga tá terminada,
tô com pena de Dalinha,
só porque a sua rima
não se compara com a minha,
respeito a sua idade,
faria barbaridade
se ela fosse mocinha.