

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THIAGO DA SILVA ALMEIDA

**A VOZ FEMININA NA CANTORIA DE REPENTE: ASPECTOS SEMIÓTICOS E
DISCURSIVOS**

João Pessoa – PB

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A VOZ FEMININA NA CANTORIA DE REPENTE: ASPECTOS SEMIÓTICOS E
DISCURSIVOS**

Dissertação apresentada, por Thiago da Silva Almeida, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração *Linguagens e Cultura*, na linha de pesquisa *Estudos Semióticos* da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima B. de Mesquita Batista

João Pessoa – PB

2016

Dissertação intitulada **A VOZ FEMININA NA CANTORIA DE REPENTE: ASPECTOS SEMIÓTICOS E DISCURSIVOS**, do mestrando Thiago da Silva Almeida, defendida e aprovada no dia 22 de março de 2016, como condição para obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (UFPB)
(orientador)

Prof.^a Dr.^a Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCG)
(examinador)

Prof.^a Dr.^a Edjane Gomes de Assis (UFPB)
(examinador)

Prof.^a Dr.^a Antonieta Buriti de Souza Hosokawa (UFPB)
(suplente)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser meu sustentáculo de todos os dias.

A José Soares de Almeida Filho e Vera Lúcia Pinheiro da Silva Almeida, meus pais, por todo apoio, compreensão e preocupação.

À Talisse Silva de Almeida, minha irmã, que sempre acreditou em mim.

À minha esposa Daniella Íris de Oliveira Silva, que está sempre comigo seja na alegria e na tristeza ou na saúde e na doença. Agradeço pela sua compreensão, por toda ajuda, companheirismo, conselhos.

Ao meu amigo Flaviano Batista do Nascimento, por sua amizade e confiança.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À minha orientadora Prof.^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, sobretudo pelo seu acolhimento, por todas as orientações e oportunidades que ela proporcionou em minha vida. Sem dúvida, sua figura é de inspiração para tornar vivo o sentimento de melhoria nos meus estudos.

RESUMO

Esse trabalho objetiva analisar a cantoria de repente produzida por mulheres repentistas, a fim de analisar os processos ideológicos subjacentes aos discursos, a partir do olhar que elas projetam sobre a sociedade e sobre sua condição. O *corpus* de pesquisa constou de quatro cantorias, sendo duas de autoria das cantadoras pernambucanas Minervina Ferreira e Mocinha de Passira, intituladas *O Brasil do Futuro* e *A mulher de hoje* e extraídas do álbum *Mulheres no Repente*, publicado em 1999; e duas de autoria das paraibanas Lucinha Saraiva e Luzivan Matias, do álbum *O Melhor do repente nordestino: cantoria de viola*, em 2003, intituladas *O Brasil que imagino* e *Assédio Sexual*. O aparato teórico utilizado foi a Semiótica desenvolvida por A. J. Greimas, que se debruça no estudo da significação, compreendida como um percurso constituído de três níveis de estudo: o narrativo, o discursivo e o fundamental. Partiu-se da hipótese de que os valores dos sujeitos identificados nas cantorias são indícios de uma ideologia tipicamente nordestina. A relevância deste trabalho está calcada na ideia de que, como o universo da cantoria de viola foi sempre constituído de homens, considerados até então como portadores do saber, a presença feminina no desafio repentista representa uma resistência a este paradigma. Neste cenário, observa-se que a mulher é vítima de exclusão em diversas esferas sociais, principalmente nos setores de profissionalização e, por esta razão, a cantoria produzida e executada por ela reflete a busca por espaços igualitários, além de representar um veículo de produção e expressão discursiva, capaz de cantar o resgate de sua identidade e reconhecimento do seu papel social.

Palavras-chave: Semiótica greimasiana, Ideologia, Cultura popular, Cantoria de repente.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse les cantorias produites par femmes repentistes, avec l'objectif d'étudier l'appareil logique de l'idéologie sous-jacente à les discours, à partir de le regard que'elles jettent sous la société et leur condition. Le *corpus* de recherche est constitué par quatre audios transcodés à la écrite. De celles cantorias sélectionnées, deux sont de signature de Minervina Ferreira e Mocinha de Passira, extraites de l'album *Mulheres no Repente*, lancé en 1999, intitulées *O Brasil do Futuro* (Le Brésil du future) et *A mulher de hoje* (La femme d'aujourd'hui) ; et deux de signature de Lucinha Saraiva e Luzivan Matias, extraites de l'album *O Melhor do repente nordestino: cantoria de viola*, em 2003, intitulées *O Brasil que imagino* (Le Brésil que j'imagine) e *Assédio Sexual* (Harcèlement Sexuel). La théorie utilisée a été la Sémiotique développée par A. J. Greimas, parce que leurs postulés aborde la signification dans le discours. Nous partons de l'hypothèse que les valeurs des sujets identifiés dans les cantorias sont des indications d'une idéologie typiquement de la région Nordeste du Brésil. La pertinence de ce travail est fondé sur l'idée que, comme le monde da cantoria de viola a toujours été composée d'hommes, jusque-là considérés comme porteurs de la connaissance, la présence féminine dans le défi repentista représente une rupture de ce paradigme. Dans ce scénario, on constate que les femmes sont victimes d'exclusion dans les différentes sphères sociales, en particulier dans les secteurs professionnels et, par conséquent, la cantoria produit et interprété par elles reflète la recherche d'espaces égalitaires, en plus de représenter un véhicule de production et l'expression discursive, capable de chanter la rédemption de leur identité et la reconnaissance de son rôle social.

Mots-Clé: Sémiotique greimasienne, Idéologie, Culture, populaire, Cantoria de repente.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
1.1	Apresentação e justificativa	8
1.2	Percurso Metodológico	10
2	A SEMIÓTICA	12
2.1	Percurso histórico e constituição da ciência	12
2.2	O percurso gerativo da significação	18
3	A CANTORIA DE VIOLA	28
3.1	Caracterização, espaço e público	28
3.2	Modalidades	30
3.3	O desafio	40
3.4	Raízes históricas	42
4	ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CANTORIAS	45
3.5	O Brasil do Futuro	45
3.6	A mulher de hoje	58
3.7	O Brasil que imagino	72
3.8	Assédio Sexual	79
5	CONCLUSÕES	86
6	REFERÊNCIAS	89
7	ANEXOS	95
	Anexo 1	95
	Anexo 2	98
	Anexo 3	101
	Anexo 4	103

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação e justificativa

Como bolsista do PIBIC, no período de 2011 a 2013, desenvolvemos o plano de atividades *A cantoria de viola de e sobre negros*, vinculado ao projeto *Raízes do Brasil na Literatura Popular* sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Batista, tendo como proposta de trabalho o levantamento do aparato ideológico de cantorias produzidas por negros ou que abordassem suas figuras. No mestrado, procuramos dar continuidade ao estudo da cantoria buscando outros horizontes dentro do gênero estudado: cantorias de viola de autoria feminina.

A razão desta escolha pautou-se na ideia de que, como o universo do repente é majoritariamente masculino, as atenções para o repente feminino não têm sido valorizadas e difundidas na mesma proporção das produções feitas pelos homens. Os trabalhos acadêmicos crítico-textuais sobre a literatura popular são ainda muito escassos, pois a grande maioria está inclinada para análise de obras inseridas no tradicional cânone literário. Tal resistência é reflexo do preconceito estabelecido ao longo do tempo em relação a esta literatura, seja ela de expressão oral ou escrita, considerando-a como desprovida de profundidade discursiva e de estética. Para muitos, seus autores possuem saberes restritos a um grupo social tradicional, constituído de pessoas analfabetas ou com pouca leitura, cujas produções literárias se caracterizam pela sua excentricidade e que visam o ridículo ou o absurdo. No entanto, os estudos têm mostrado que se trata de uma literatura que atinge um extenso grupo de pessoas, desde as classes sociais menos escolarizadas até àquelas com graus de estudos mais elevados (BATISTA, 2013).

Sabendo que o universo da literatura popular é deveras extenso, constituído de um número considerável de obras orais e escritas, optamos por priorizar uma manifestação discursiva, eminentemente oral, a qual a tradição reconhece pelas denominações de cantoria de repente ou de viola. Esta arte é apenas uma, entre os diversos gêneros da literatura popular e recebeu a denominação de *desafio nordestino*, pelo fato de sua execução ser geralmente feita na base do improviso e sua origem está vinculada à cidade de Teixeira, na Paraíba, onde se desenvolveu a primeira escola de cantadores que dali partiam para outras regiões, como São José do Egito-PE, Itapetim-PE, Monteiro-PB (SILVA, 2011).

A presença da comunidade masculina nesta arte é comprovada apenas com um olhar direto para a história, em que a sociedade, essencialmente patriarcal, delimitava as funções do

homem e da mulher. Em observância a estes limites, a arte da cantoria de repente de autoria feminina foi alvo de críticas a respeito de sua estética e do seu modo de elaboração.

Considerando tais fatos, esta pesquisa orientou-se a partir do objetivo principal de analisar, semioticamente, o repente feminino, com o intuito de descobrir a ideologia intrínseca aos discursos nele produzidos.

Na concepção de Greimas & Courtés (2011, p. 253), a ideologia é um modo de organização dos valores e se caracteriza pelo estatuto atualizado destes valores. Ocupa um lugar central entre a virtualização e a realização, tratando-se de “uma busca permanente dos valores”.

Partiu-se da hipótese de que os valores dos sujeitos identificados nas cantorias são indícios de uma ideologia tipicamente nordestina.

A relevância deste trabalho está calcada na ideia de que, como o universo da cantoria de viola foi sempre constituído de homens, considerados até então como portadores do saber, a presença feminina no desafio repentista representa uma ruptura deste paradigma. Neste cenário, observa-se que a mulher é vítima de exclusão em diversas esferas sociais, principalmente nos setores de profissionalização e, por esta razão, a cantoria produzida e executada por ela reflete a busca por espaços igualitários, além de representar um veículo de produção e expressão discursiva, capaz de cantar o resgate de sua identidade e reconhecimento do seu papel social.

Quando se menciona o termo *semiótica*, é comum as atenções direcionarem-se para a escola norte-americana, a qual adotou os postulados de Charles Sanders Peirce, cujo estudo, em essência, está estritamente voltado para o signo, debatendo-o no âmbito da filosofia e da lógica. Portanto, são princípios que não se enquadram no âmbito das ciências de base linguística, como afirma Lúcia Santaella (2004, p. XI-XII): “ela não é tampouco uma ciência especial como são especiais a linguística e outras correntes da semiótica que partem de bases linguísticas”. Nessa descrição, a semiótica peirceana não tem base linguística, por conseguinte, não tem por objeto o estudo da língua. Este aspecto é o motivo principal para este trabalho enveredar pelos estudos semióticos da escola de vertente francesa ou greimasiana que construiu seus alicerces na linguística saussureana e nos postulados hjelmslevianos, como paradigma e sintagma, expressão e conteúdo, forma e substância.

As análises textuais se voltam para o estudo da significação, compreendida como a relação de dependência entre conteúdo e expressão (HJELMSLEV, 2013). O signo é considerado uma entidade carregada de valor ideológico. A questão central não é discutir a respeito do signo em si, como fazia Peirce, mas identificar, nos textos verbais ou não verbais, que ideologia o signo sustenta e quais os mecanismos argumentativos projetados por ele para

assegurar aquilo que quer significar (PAIS, 2000). A análise que se desenvolve com base nestes pressupostos procura estabelecer vários tipos de relações possíveis dentro da tessitura textual, desde os patamares mais superficiais aos profundos.

1.2 Percurso Metodológico

Como ficou dito, a teoria escolhida para análise foi a semiótica greimasiana que se interessa pelo estudo da significação, manifestada em discurso, e que prevê um procedimento de análise textual baseado em um percurso gerativo de sentido, partindo de um nível mais superficial e atingindo um nível mais profundo. Esse percurso contém três estruturas ou níveis: o *nível narrativo*, que compreende o fazer de um sujeito semiótico em busca de seu objeto de valor, motivado por um destinador, auxiliado por um adjuvante ou prejudicado por um oponente; o *nível discursivo*, que trata da conversão das estruturas narrativas em discursivas e, embora mais específicas do que as primeiras, são semanticamente mais profundas e complexas; o *nível fundamental*, que abrange as oposições semânticas básicas em torno das quais o discurso se constrói (BATISTA, 2011). Uma vez que focaliza as dependências internas do discurso, propõe um modelo que pode ser aplicado a qualquer texto, seja ele de natureza verbal, não verbal e sincrética.

O *corpus* analisado foi extraído dos seguintes álbuns: o primeiro, intitulado *Mulheres no Repente*, publicado em 1999, de autoria de Mocinha de Passira e Minervina Ferreira, e o segundo intitulado *Série o Melhor do Repente Nordestino*, de 2003, de Lucinha Saraiva e Luzivan Matias. As autoras direcionam seu olhar sobre a mulher e a sociedade onde estão inseridas. Apesar de o repente ser caracterizado pelo improvisado, as cantorias gravadas não se configuram, necessariamente, como canções improvisadas.

Inicialmente, foram duas as razões que levaram esta pesquisa a não contemplar cantorias feitas à base do improvisado: a primeira, de ordem interna, pretendia enfatizar o plano semântico das poesias orais e não adentrar, exclusivamente, no estudo do “improvisado”. A segunda, de ordem externa, diz respeito ao fato de muitos festivais serem realizados apenas com a participação masculina e gravadas amadoramente, o que denota pouca ênfase, tanto na participação da mulher repentista, como no registro desses tipos de manifestação por parte da mídia.

Entre as cantorias de viola dos referidos álbuns, foi escolhida uma amostragem constituída dos seguintes textos poéticos: *O Brasil do Futuro*, cantoria executada em sextilha,

A mulher de hoje, entoada na modalidade gemedeira; *O Brasil que imagino*, executada na modalidade setilha e *Assédio sexual*, entoada em sextilha. As duas primeiras cantorias são de autoria de Minervina Ferreira e Mocinha de Passira, enquanto as duas últimas foram entoadas na voz da dupla Lucinha Saraiva e Luzivan Matias. A aproximação dos conteúdos permitiu a observação e comparação de como os sujeitos discursivos constroem sua visão de mundo.

2 A TEORIA SEMIÓTICA

2.1 Percurso histórico e constituição da ciência

Ao mencionar o termo *semiótica*, a grande maioria dos estudiosos da linguagem propõe estudá-la, tomando por base uma realidade denominada *signo*. No entanto, são poucas as abordagens que se propõem a demonstrar como e por quem se deu os primeiros questionamentos a respeito do signo linguístico que tanto inspirou a semiótica do século XX. Um dos que concretizaram esse propósito foi Winfried Nöth (1995), que estudou os mais notáveis precursores da semiótica, partindo de Platão, passando por Pierce e chegando até a modernidade.

Serrano (1981) explica que existem, pelo menos, dois domínios responsáveis pela introdução dos estudos semióticos como formas de interpretar a realidade: um que se encontrava nos limites das discussões sobre a linguagem e o outro sobre as fronteiras da medicina. As primeiras atitudes em direção a uma semiótica clínica iniciaram primeiramente com Hipócrates (460-377 a.c.), que desenvolveu um método comparativo, tendo como princípio a face do paciente, desvendando-lhe os sintomas (*semeion*). Neste sentido, a ênfase de seu estudo incidia mais sobre o enfermo do que na própria doença.

Após essa primeira etapa, conhecida como “semiótica dos sintomas”, desenvolve-se o estudo do signo na filosofia com Platão e Aristóteles, os primeiros a abordar a linguagem como centro das investigações.

Na exposição de Nöth (1995), Platão (427-347) concebeu o signo verbal de forma triádica, constituído dos seguintes componentes: *onoma* (nome), *eidos* (noção ou ideia) e *pragma* (a coisa referente). Em *Crátilo ou Sobre a justeza dos nomes*, indagou se a natureza dos nomes era concebida de forma natural ou arbitrária. Entre outras conclusões, admitiu que as coisas não são semelhantes ou relativas para todos, elas devem ser de essência permanente ou em si mesmas.

Na sua *Retórica*, Aristóteles (384-322) distingue os sinais necessários daqueles não necessários, sendo os primeiros denominados de argumentos concludentes ou irrefutáveis (*tekmêrion*), a partir dos quais se pode formar um silogismo. Os segundos, de acordo com o filósofo, carecem de denominação, a fim de estabelecer as diferenças com os primeiros.

Afirma, ainda, haver sinais que asseguram uma relação do particular para o universal e outros, do universal para o particular. Exemplifica da seguinte forma:

Um sinal de que os sábios são justos é que Sócrates era sábio e justo. Este é na verdade um sinal, mas refutável, embora seja verdade o que se diz, pois não é susceptível de raciocínio por silogismo. O outro, o sinal necessário, é como alguém dizer que é sinal de uma pessoa estar doente o ter febre, ou de uma mulher ter dado à luz o ter leite. E, dos sinais, este é o único que é um *tekmérion*, um argumento concludente, pois é o único que, se for verdadeiro, é irrefutável. É exemplo da relação do universal com o particular se alguém disser que é sinal de febre ter a respiração rápida. Este, porém, é também refutável, embora verdadeiro, pois é possível ter a respiração ofegante mesmo sem febre. (ARISTÓTELES, 2005 p.101).

Sobre os filósofos estoicos que viveram entre o século III e II a.C., Zecchetto (2002, p. 43) informa que eles foram os primeiros a postular, mesmo que timidamente, noções de signo, significante e significado. O modelo de signo vigorante no seio desta vertente filosófica era o triádico. A respeito disto, Neves (2005) apresenta o clássico raciocínio de Sexto Empírico, o qual descreve o funcionamento do signo da seguinte forma:

São três os elementos que se ligam: o significado, o que significa e o que é. Aquilo que significa é a dicção, por exemplo *Dião*; o que é significado é a própria coisa revelada pela dicção e que aprendemos como algo fixado na nossa mente, mas que os bárbaros não compreendem, embora sejam capazes de ouvir o que foi pronunciado; o objeto é o que existe no exterior, por exemplo, Dião em pessoa. Dois desses elementos são corporais, a dicção e o objeto, ao passo que um é incorporeal, é o que é significado, o *lektón*, que pode ser verdadeiro ou falso. (SEXTO EMPÍRICO apud NEVES, 2005, p.90).

Os estoicos foram antagônicos aos epicuristas, os quais receberam esta denominação devido a sua principal figura e fundador desta tendência filosófica, Epicuro (341-270 a. C.). Conforme as investigações de Nöth (1995), os epicuristas ignoraram o significado, mas propuseram um modelo diádico do signo constituído apenas de significante e do objeto ao qual ele se refere, o *lektón*.

Sensorialista, Epicuro considerava o conhecimento anterior, antecipado, era o responsável pela apreensão imediata da realidade no nosso pensamento. Em outras palavras, trata-se da memorização, por antecipação, da coisa referente no momento em que se pronuncia seu nome. Resumidamente, o significante reflete a coisa a qual ele nomeia, o que denota a inclinação epicurista para a perspectiva naturalista da linguagem: “Por isso os nomes das coisas também não foram originariamente postos por convenção, mas a natureza dos homens de conformidade com as várias raças os criou” (DIÔGENES LAËRTIOS, 2008, X §75, p.300).

Entretanto, o médico Galeno de Pérgamo (136 – 200 d.C.) foi quem atribuiu a denominação *semeiotica* como pertencendo a um dos seis ramos da medicina. Adotando o paradigma hipocrático, empenhou-se na observação de dados da experiência, a fim de

estabelecer o diagnóstico e o prognóstico da doença. Trabalhou conceitos que estabelecessem alguma relação entre os indivíduos com as enfermidades e os sintomas por eles apresentadas, era o início de uma ciência voltada para o signo. (GAXIOLA, 2004, p.170)

No final da Idade Antiga e influenciando grandemente o pensamento medieval, Santo Agostinho (354 – 430) retomou a discussão platônica a respeito das coisas, considerando-as não como em si mesmas, mas atentando para aquilo que elas significam. Ao sinal, o definiu como sendo “toda a coisa que, além da impressão que produz em nossos sentidos, faz com que nos venha ao pensamento outra ideia distinta” (p.85). Nesta discussão, Agostinho reabre a questão naturalista versus convencionalista, além de enfatizar uma nova proposta a respeito dos signos não verbais, primeira discussão sobre a ideia de um mundo semioticamente construído ou uma pansemiótica.

Os sinais naturais, Agostinho concebia como aqueles dados a conhecimento através da própria experiência, sendo a partir deles que se conhece outra coisa além daquilo que apresentam. Como exemplo, informa que se há algum indício de fumaça, isso seria um sinal de fogo. Os sinais convencionais, o filósofo considerou aqueles produzidos pelos seres vivos e que denotam intenção comunicativa.

São Tomás de Aquino (1225-1274), Roger Bacon (1215-1294) e Guilherme de Ockham (1280-1349) são alguns dos mais importantes nomes que difundiram o pensamento semiótico durante a Idade Média. Denominados de escolásticos, havia, em suas doutrinas, todo um aspecto retórico voltado para a perspectiva teológica. Demetrius (2015, p. 153) definem a escolástica como a filosofia medieval tal como ensinada nas escolas eclesiais e nas universidades europeias. Pretendiam conciliar fé e razão, retomando o pensamento de Santo Agostinho e Aristóteles.

O primeiro, São Tomás de Aquino, desenvolveu uma vasta obra sobre a teoria do conhecimento, tendo a existência de Deus como objeto de estudo. A *Suma Teológica* é uma fonte que retoma, completa e questiona, sobretudo, o pensamento aristotélico. Para São Tomás, as palavras “significam as coisas conhecidas, pois é pela palavra que exprimimos o que conhecemos” (AQUINO, Tomo II, p. 527).

De Signis é a obra que situa Roger Bacon nos estudos sobre o signo. Beuchot (2013) informa que o filósofo compreendia o signo como uma entidade com a função de significar algo para alguém, o que se atribuiu o *status* de signo em ato. No entanto, na ausência deste “alguém” para quem o signo era direcionado, o signo era considerado em potência. Informa, ainda, que o signo é um ente relacional composto de duas faces, a coisa significada e o intérprete, aquele

responsável por surgir ou efetuar a significação. Classifica os signos em naturais (que significam por sua essência) e artificiais (que significam pela intenção da alma). Bacon ainda subdivide os signos em três classes: os que fazem relação ao presente, ao passado e ao futuro: um animal com grandes dimensões é signo de força (presente), uma mulher que ganha leite é signo do parto (passado), a aurora é signo da saída do sol (futuro).

No que diz respeito a Guilherme de Ockham, Ghisalberti (1997) o coloca à frente dos demais escolásticos do século XIII. O filósofo considerou o conceito como signo correspondendo a dois níveis de significação. O primeiro foi significativo-representativo ou próprio da imagem, que tinha a propriedade de significar algo no momento em que surge na mente a recordação de quem está sendo representado na imagem. O outro nível foi chamado de significativo-linguístico que, diferente do primeiro, não possuía caráter memorativo, mas caracteriza-se pela sua função suposicional, ou seja, o signo linguístico tem a capacidade de ocupar o lugar da coisa significada no interior de uma proposição. Por serem de natureza convencional, Ockham considera os termos orais e os escritos como signos linguísticos, bem como os conceitos, visto serem passíveis de suposição dentro de uma proposição mental.

A semiótica dos séculos XVII e XVIII foi grandemente influenciada pelo racionalismo francês e pelo empirismo inglês. Por essa razão, é imprescindível compreender o pensamento daquele considerado o pai da matemática moderna, René Descartes (1596-1650), sobre o qual Zecchetto (2002) afirma:

Para este filósofo, la mente humana es fundamentalmente idéntica en todas las personas, y es la única guía que debemos asumir en la búsqueda científica, ya que, incluso los sentidos del cuerpo, pueden fallar e inducirnos a error. Lo único cierto y carente de toda duda o prejuicio, es la existencia del yo pensante (= *res cogitans*, yo existo en cuanto ser que piensa). Descartes opina que en el mundo hay dos tipos de seres o sustancias: la sustancia inmaterial que es el pensamiento (*res cogitans*), y que le da consistencia a nuestros conocimientos; y los seres materiales (*res extensa*), que caracteriza a toda la materia que ocupa un espacio. (ZECCHETTO, 2002, p. 50)

Verifica-se o dualismo mente x corpo, oposição que está na base do pensamento racionalista e para justificar a mente como único aparato capaz de precisar o saber científico, já que as sensações corporais podem ser prejudiciais para determinar a verdade dos fatos.

No entendimento de Nöth (1995, p. 41), a consequência dos postulados descartianos para a semiótica, foi a exclusão do referente, atribuindo a natureza diádica ao signo, compreendendo duas faces, a coisa que representa e a coisa representada ou, o significante (signo verbal) entendido como a representação mental do som no momento da apreensão, e o significado, aquilo que é despertado pelo significante, possuindo como este, natureza mental.

As ideias descartinas constituíram as reflexões filosóficas dos estudiosos racionalistas da escola de Port-Royal, que acabaram sendo uma antecipação às ideias da linguística contemporânea baseada no modelo diádico do signo, proposto por Ferdinand de Saussure, constituído de significante e significado.

Dentre os estudiosos deste período, como Thomas Hobbes, George Berkeley, o principal nome da época é, sem dúvida, o filósofo inglês John Locke (1621-1704), que postulou o *Essay on the human understand* (1690) em que considerou como três os grandes pilares do mundo científico: a física, *physiké* ou filosofia natural, entendida como o conhecimento da essência das coisas – tanto materiais como espirituais – ou de tudo aquilo que emana da mente humana; a prática ou *praktiké*, consiste no emprego de ações positivas na aquisição de coisas boas e úteis, o que inclui, nesta perspectiva, a postura ética ou a conduta que o indivíduo adota para as realizações; o terceiro e último ramo é denominado *semeiotikê* ou “doutrina dos sinais”, que consiste em desvendar a natureza dos sinais utilizados pela mente para o entendimento das coisas. Locke considera estes sinais como meio de representação que a mente utiliza para expressão do nosso pensamento e a capacidade de transmiti-lo de forma mútua. Nesta perspectiva, as palavras são sinais sensíveis necessários à comunicação, elas são os signos através dos quais as ideias são conhecidas (LOCKE, 1997, p.315-316).

Nöth (1995, p.46) afirma que, no século XVIII, com o Iluminismo, os temas semióticos giravam em torno da epistemologia, que abordava a gênese dos signos e sua participação nos processos de percepção; da hermenêutica, que abordou o papel dos signos na compreensão textual; e da estética, que enfatizou os signos naturais e arbitrários (artificiais) na percepção do belo. São diversos os filósofos deste período que ganham destaque em trabalhos abordando as origens do pensamento semiótico: Dionise Diderot, Christian Wolf, Johan Henrich Lambert, Étienne Bennot de Cadillac, Joseph-Marie Degérando, entre outros.

A semiótica do século XIX foi inicialmente marcada por dois grandes filósofos, Hegel e Humboldt, mas foi após a segunda metade que surgiram as ideias do maior nome dentre os semioticistas até aquela época, Charles Sanders Peirce (1839-1914), que retomou a noção triádica do signo.

Fontanille (2012, p. 39), ao analisar a proposta sîgnica de Peirce, chama atenção para uma relação assimétrica, composta de quatro elementos: “(1) ‘aquilo’ que representa (2) ‘algo’ (3) para ‘alguém’ e (4) sob ‘certo modo’ ou ‘aspecto’”. Na verdade, estes componentes são, respectivamente, designados por (1) *representamen*, (2) *objeto*, (3) *interpretante*, (4) *fundamento*. No entanto, o objeto desdobra-se em “*objeto dinâmico* (objeto como ele é visado

pelo *representamen*) e o *objeto imediato* (o que é selecionado no objeto pelo interpretante), resultando, por fim, em um total de cinco elementos”.

Na sequência, chega-se a Ferdinand de Saussure (1857-1913) e o *Curso de Linguística Geral* (1916), obra póstuma do linguista, organizada por dois discípulos, Charles Bally e Albert Sechehaye. Considerado o pai da linguística contemporânea, Saussure abordou o signo numa perspectiva linguística, concebendo-o como constituído de dois elementos: a imagem acústica, que é a própria representação do signo, a qual atribuiu o nome de *significante*. Associada a este, está o que a linguista chamou de “os fatos da consciência” ou o conceito, compreendido como a outra face do signo, ou seja, o seu *significado*. A respeito da junção do significante como o significado, Saussure declara:

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: *o signo linguístico é arbitrário*. Assim, a idéia de “mar” não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual; como prova, temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes: o significado da palavra francesa *boeuf* (“boi”) tem por significante *b-ô-f* de um lado da fronteira franco-germânica, e *o-k-s* (*Ochs*) do outro. (SAUSSURE, 2006, p. 81-82).

Saussure postula o primeiro princípio linguístico, o da arbitrariedade do signo segundo o qual o significante e significado são produtos de uma convenção. A junção entre as duas faces do signo, Saussure denominou de **significação**, considerada a função semiótica. Esta constitui um dos principais postulados do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965), integrante do Círculo Linguístico de Copenhagen que, interpretando as ideias saussurianas, chegou à conclusão de que o signo era composto de expressão e conteúdo. Percebe-se que a terminologia empregada por Hjelmslev tem caráter geral, abrangendo não apenas a linguagem verbal, mas também os sistemas de expressão não verbal. Afirmava que expressão e conteúdo se encontram numa relação solidária e que, unidos, são os fúntivos que constituem a função semiótica. Ambos, expressão e conteúdo, possuem uma substância e uma forma. Assim, temos uma substância da expressão e uma substância do conteúdo: assim como a primeira é voltada para a cadeia fônica, a segunda para o pensamento.

As duas grandezas que contraem a função semiótica, a expressão e o conteúdo, comportam-se de modo homogêneo em relação a ela: é em virtude da função semiótica, e apenas em virtude dela, que existem esses seus dois fúntivos que se pode agora designar com precisão como sendo a forma do conteúdo e a forma da expressão. Do mesmo modo, é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e apenas

em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão. (HJELMSLEV, 2013, p. 61).

Atualmente, são, pelo menos, três correntes semióticas dominantes nos estudos acadêmicos, a saber: a semiótica de natureza fenomenológica de Charles Sanders Peirce; os postulados sobre a semiótica da cultura desenvolvida por estudiosos russos da Escola Tártu-Moscú, cujas figuras emblemáticas são Iuri Lótman e B. Uspenski e, por fim, o referencial teórico utilizado nesta pesquisa, a semiótica de linha francesa desenvolvida por A. J. Greimas e os semioticistas da École des Hautes Études en Sciences Sociales, cujos postulados teóricos são abordados a seguir.

2.2 O percurso gerativo da significação

A conceituação da significação tem cerne nos postulados epistemológicos de Louis Hjelmslev a partir da ideia de que a linguagem é um sistema ilimitado de signos formados através de um número limitado de figuras. Para o linguista dinamarquês, é passível de análise a proposição segundo a qual o signo é signo de alguma coisa. Para ele, o signo “é a *expressão* de um *conteúdo* exterior ao próprio signo”. Com base nesta proposição, entende-se que o signo se define por sua funcionalidade, por designar algo além dele e, por isso, se diz que é portador de uma significação. Esta é concebida como função semiótica que dão existência a uma relação solidária entre dois funtivos, a expressão e o conteúdo: “uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão” (HJELMESLEV, 2013, p. 54).

Portanto, o estudo do signo repousa na delimitação da função semiótica articulada em expressão e conteúdo, sendo este o ponto de partida para um estudo descritivo e exaustivo do texto. É neste momento que iniciamos a descrição da teoria semiótica de vertente francesa desenvolvida por A. J. Greimas, o qual compreendeu a significação como um percurso gerativo que parte das relações mais concretas até as mais abstratas.

O nível fundamental, também denominado estrutura profunda, constitui a última etapa do percurso gerativo. É baseado nos conflitos estabelecidos no texto que deixam transparecer relações entre contrários, entre contraditórios e de implicação.

A.J. Greimas (1975, p.127), em *O Jogo das Restrições Semióticas*, conceitua as *estruturas profundas* como sendo aquelas que “definem a maneira de ser fundamental de um indivíduo ou de uma sociedade e que determinam as condições de existência dos objetos semióticos”.

Para obter a estrutura fundamental ou profunda de um texto, a primeira operação consiste em estabelecer o eixo semântico primário que articula dois termos em oposição, mas que, de alguma forma, compartilhem de um traço semântico comum. Neste sentido, pode-se contrapor, por exemplo, dois semas /p/ vs /b/, pois são dois elementos que compartilham de mesmo eixo semântico. Estabeleceu-se, portanto, a constituição dos **contrários**. A segunda etapa consiste em estabelecer as **dêixis** por meio da operação de **implicação** inserindo a partícula de negação aos semas opostos: /p/ implicando em /não b/, forma a dêixis positiva, enquanto /b/ implicando em /não p/, obtém-se a dêixis negativa. A negação indica a ausência de alguma propriedade sêmica ao termo que a recebe, por isso a expressão “restrição semiótica” a qual Greimas se referia. A terceira operação já se encontra pré-estabelecida apenas afirmando q /p/ e /não p/, /b/ e /não b/ são, em semântica, os **contraditórios** de uma relação. Espacialmente, os três procedimentos são resumidos, através de um quadrado semiótico, primeiro modelo de representação das estruturas profundas que, posteriormente, adotou-se a terminologia de octógono semiótico:

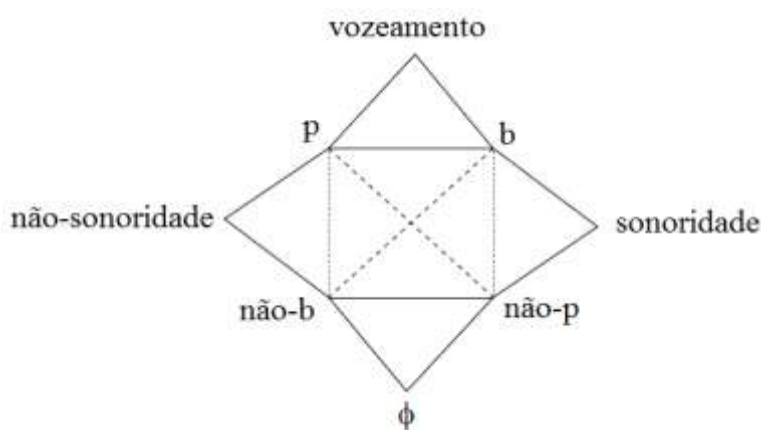


Gráfico 1 – octógono semiótico 1

O *vozeamento* ocupa a posição de eixo semântico, porque é a propriedade que une tanto /p/ quanto /b/. A *não-sonoridade* é a tensão estabelecida da afirmação de /p/ e negação de /b/.

Ao contrário, quando se afirmar o segundo e se nega o primeiro, a tensão estabelecida é a da *sonoridade*.

De acordo com as pretensões do texto, os termos contrários são categorias tímicas na medida em que se articulam em euforia e disforia. A primeira diz respeito aos elementos tomados de força ou importância positiva para os atores de uma narrativa, enquanto a segunda corresponde aos valores considerados negativos para estes atores.

Para Greimas & Courtés (2011), as estruturas narrativas ou semionarrativas se manifestam ao nível do enunciado e não da enunciação, razão esta que justifica a opção pelo “gerativo” que, conforme os postulados chomskianos, trata-se de um enfoque metodológico que se interessa pela produção de enunciados. Nesse sentido, o termo “narrativa”, para a semiótica francesa, não se confunde com a acepção da tradição literária que a concebe como ficção, subordinada às impressões da voz de um narrador, mas um modo de simular a realidade, procurando estabelecer sentido ao fazer do homem.

As Estruturas narrativas compreendem uma sintaxe e uma semântica através das quais são dados investimentos aos actantes nela presentes. Segundo Greimas & Courtés (2011, p.20-21), o conceito de actante designa “aquele que realiza ou sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação e recobre não só seres humanos, mas também animais, objetos e conceitos”. Por essa razão, este termo, nos domínios da semiótica textual, é substituto de personagem da tradição literária.

A introdução da noção de actante é o ponto de partida para descrever a proposta da sintaxe narrativa, primeira etapa do percurso gerativo da significação. Segue-se, pois, a descrição dos seguintes actantes:

Entende-se que o sujeito é o actante sintático que, inserido dentro da armadura narrativa, desempenha um percurso em busca de um objeto de valor. A respeito desta instância, Greimas e Courtés (2011), distingue três modos de existência semiótica assumidos na relação sujeito/objeto: 1) a virtualização, anterior a qualquer tipo de junção, trata-se do estabelecimento de sujeitos e objetos; 2) a realização é o modo de existência semiótica após o sujeito entrar em conjunção como o objeto de valor, quando este último se torna posse daquele. Se a conjunção informa a realização da união transitiva entre sujeito e objeto, a disjunção, operada por uma transformação, caracteriza um outro modo de existência semiótica, a 3) atualização, que equivale a uma privação efetuada por uma despossessão ou por uma renúncia. É neste último estatuto que o sujeito assume, no plano sintagmático, um sistema de valores pelo destinador, ou seja, ele é determinado ideologicamente. É por essa razão que Greimas & Courtés (2011,

253) afirma que “a conjunção do sujeito com o objeto de valor extingue, *ipso facto*, a ideologia enquanto tal”.

Na explicação de Greimas & Courtés (2011, p. 347), o objeto, em sua posição sintática, é considerado como um actante propenso a receber investimentos através das realizações do sujeito (objetos de *fazer*) ou de suas determinações (ou objetos de estado).

O destinador é o actante narrativo que exerce um *fazer* sobre o sujeito, modificando-o, isto é, é ele que, qualificando o sujeito para a ação e com ele estabelecendo um contrato, é responsável pela transmissão e circulação dos valores modais. Ou, ainda, nos termos de Courtés (1979, 32), o destinador “exerce um fazer visando provocar o fazer do sujeito”. A partir dessa definição, infere-se que o destinador tem a função de manipulador do sujeito, exercendo um *fazer persuasivo*. O destinador pode, inclusive, manifestar-se a partir de um ente que se encontra no próprio sujeito e, neste caso, manifestando-se uma autodestinação.

O destinatário é o actante narrativo que recebe a competência para fazer, ou seja, nele são investidas todas as qualificações propiciadas pelo destinador. A princípio, há uma ambiguidade a respeito das noções de sujeito e de destinatário, mas para destituir esta ambivalência, recorre-se às considerações de Courtés (1991) que considera o destinatário aquele ao qual são atribuídos os valores modais e também o julgamento de suas ações por parte do destinador-julgador, sendo este último encarregado da sanção positiva ou da negativa.

Greimas (1966, p.235) entende que estes actantes “não são senão projeções da vontade de agir e resistências imaginárias do próprio sujeito, julgadas benéficas ou maléficas em relação ao seu objeto de valor”. Portanto, adjuvante é o actante narrativo que tem o papel de ajudar, auxiliar o sujeito, facilitando sua busca. De modo contrário, o oponente tanto pode ser ele mesmo um incômodo, como gerar obstáculos para o sujeito, impedindo-o de realizar seu objetivo.

Opondo-se ao sujeito, tem-se o antissujeito que é o actante sintático que disputa com o sujeito o mesmo objeto de valor ou cujo objeto-valor se opõe ao do sujeito. Este actante, da mesma forma que o seu oposto, permite acionar mais dois outros actantes: o antidestinador, que é seu destinador e o antidestinatário, que estabelece uma relação contratual com o antidestinador.

A qualificação, a realização e a sanção se inscrevem na narrativa sob a forma de um percurso. Por essa razão, o esquema narrativo é definido como uma sucessão de percursos narrativos. Nesta instância, encontra-se o percurso narrativo do sujeito, compreendido como o “encadeamento lógico de dois tipos de programas: o PN modal (dito programa de competência)

é logicamente pressuposto pelo PN de realização (dito programa de performance)” (GREIMAS & COURTÉS, 2011, p. 331).

Greimas & Courtés informam que o esquema narrativo:

Constitui como que um quadro formal em que vem se inscrever o “sentido da vida” com suas três instâncias essenciais: a qualificação do sujeito, que o introduz na vida; sua “realização” por algo que “faz”; enfim, a sanção – ao mesmo tempo retribuição e reconhecimento – que garante, sozinha, o sentido de seus atos e o instaura como sujeito segundo o ser. (GREIMAS & COURTÉS, 2011, p. 331).

O sujeito, sendo o actante central da narrativa, estabelece com o objeto uma relação conjunta, resultante de uma conjunção ou uma disjunção. Dessa forma, em sua procura pelos valores disseminados na narrativa, ele pode tanto obter êxito ou fracasso. Se o objeto foi obtido pelo sujeito, configura-se como conjunção, resultando daí em um enunciado conjuntivo ($S \cap O$). Uma vez fracassando, o objeto não sendo obtido pelo sujeito, configura-se a disjunção ou enunciado disjuntivo ($S \cup O$). Enunciados conjuntivos e disjuntivos são as duas possibilidades daquilo que a teoria semiótica denomina de enunciados de estado, indicando a natureza transitiva entre o sujeito e os valores pretendidos.

Como mencionado, o programa narrativo do sujeito compreende as suas realizações, definidas como performances. Neste caso, explicam-se os enunciados ditos de *fazer*, que dizem respeito a um fazer transformador, compreendido como o resultado das ações executadas pelo sujeito, indicando estatuto conjuntivo que ele assumirá em relação ao objeto do desejo.

Com base nestas considerações, percebe-se uma interação entre os predicados do ser e do fazer. A respeito disso, Greimas (1983) adianta que os enunciados de fazer são enunciados que regem um enunciado de estado. Graficamente, esta ideia é representada através do esquema: $F [S \cap O \rightarrow (S \cup O)]$, que se lê: fazer transformador em que o sujeito em conjunção com objeto-valor passa a sujeito em disjunção. (BATISTA, 2001).

A semântica do nível narrativo estuda os valores semânticos que caracterizam os sujeitos, suas ações, a relação transitiva com o(s) objeto(s). De modo prático, trata-se da caracterização da competência e da performance do sujeito – não mais em termos sintáticos, mas semânticos. Por isso, a semiótica adotou o termo modalização para se referir ao estudo dos predicados do *ser* e do *fazer*. A estes se unem outras cinco modalidades, são elas: querer, dever, saber, poder e crer.

Nas palavras de Greimas (1983, p. 77), “essas modalidades são suscetíveis de modular o estado potencial chamado competência e de regir assim os enunciados de fazer e os enunciados de estado modificando de uma certa maneira seus predicados”. Portanto, da junção das

modalidades, o autor criou as seguintes modalidades classificadas conforme o modo de existência semiótica:

Modalidades	virtualizantes	atualizantes	realizantes
exotáticas	dever	poder	fazer
endotáticas	querer	saber	ser

Quadro 1 – modalidades da competência e da performance

Fonte: Greimas & Courtés (2011, p. 315)

O *querer* e o *dever* são as modalidades que caracterizam a instauração do sujeito manifestada ou por meio de uma obrigação imposta (por isso, exotática) ou por vontade própria do sujeito (endotática). São virtualizantes pelo fato de caracterizarem em estágio anterior a qualquer junção.

Uma vez estabelecidos sujeito e objeto, tendo este último recebido o estatuto de coisa a ser procurada, há a passagem automática para a atualização, isto é, um estágio em que o sujeito está em disjunção com o objeto de desejo e, para isso, terá de se qualificar para a ação. Por isso, as modalidades *saber* e *poder* caracterizam todo conhecimento adquirido pelo sujeito durante o percurso, bem como os meios de empregar este conhecimento.

A realização, terceiro modo de existência semiótica, mediada pelos predicados do *ser* e do *fazer* é definida como:

A transformação que, a partir de uma disjunção anterior, estabelece a conjunção entre o sujeito e o objeto. Conforme seja o sujeito do fazer diferente ou não do beneficiário no nível actorial, ter-se-á quer uma realização transitiva (figurativizada pela atribuição), quer uma relação reflexiva (a apropriação). Chamar-se-á valor realizado o valor investido no objeto no momento (isto é, na posição sintática) em que ele está em conjunção com o sujeito. (GREIMAS & COURTÉS, 2011, p. 407).

Ao mencionar “disjunção anterior”, os autores se referem aos modos de existência virtual e atual, em que o sujeito ainda está desempenhando o percurso em busca do valor. No final do percurso, ele atinge o poder, cessando a existência semiótica.

Com base no estudo da sintaxe e da semântica narrativa, considerou-se o percurso narrativo do sujeito como composto de uma estrutura complexa compreendida de quatro fases conhecidas como manipulação, competência, performance e sanção. Para isso, recorre-se a Courtés (1991, p. 111) que, do ponto de vista das modalidades, descreve a manipulação quando um enunciado de fazer rege outro enunciado de fazer, por isso a denominação **factitiva** para

este tipo de relação. Reclama, portanto, a presença de pelo menos dois sujeitos, um manipulador e um manipulado:

O autor insere a manipulação em duas dimensões, a cognitiva e a pragmática, distinguindo quatro tipos de manipulação:

- a) tentação: situada na dimensão pragmática, o manipulador dotado de um *poder* propõe objetos ao manipulado, visando a um querer do mesmo.
- b) intimidação: também situada na dimensão pragmática, também se caracteriza pelo *poder* que o manipulador exerce sobre o manipulado, porém a doação de valores é feita de forma negativa, configurando-se como uma *ameaça*.
- c) sedução: situada dimensão cognitiva, caracteriza um tipo de manipulação segundo um *saber*, em que o manipulador persuade o manipulado através de argumentos positivos a sua competência;
- d) provocação: situada na dimensão cognitiva, o manipulador constrói uma imagem negativa da competência do manipulado.

A sanção, por sua vez, é a fase que pressupõe a manipulação e também se apresenta sob as dimensões pragmática e cognitiva. Courtés (1991) ensina que a **sanção pragmática**, centrada no fazer do sujeito, “corresponde a uma transformação que faz passar de um estado de coisas a um outro, diferente, oposto” (p.216-217). Esta sanção articula dois actantes, o destinador julgador e o destinatário que será julgado, podendo este ser punido ou recompensado pelo resultado final da sua ação; **a sanção cognitiva**, conforme o mesmo autor, trata-se de um “juízo epistêmico” sobre o ser do sujeito, considerando sua ação verdadeira, falsa, secreta ou mentirosa. Para o destinatário-sujeito, a sanção cognitiva representa o reconhecimento pela prova cumprida.

Neste momento, pode-se, então, esquematizar as modalidades **veridictórias** ou modalização do ser, segundo o modelo proposto por Greimas & Courtés (2011, p.403):

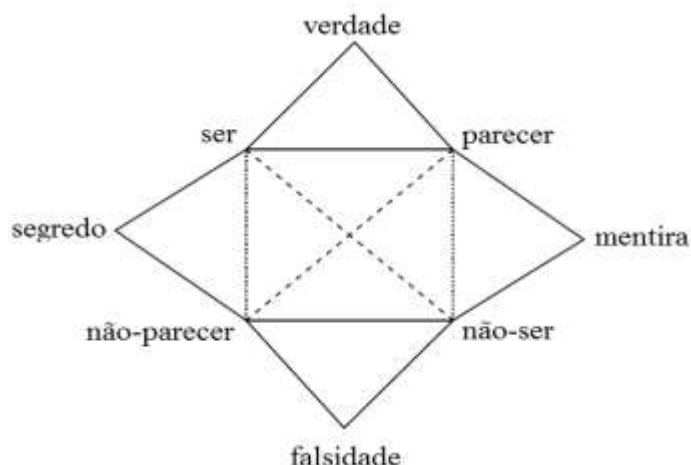


Gráfico 2 – octógono semiótico: modalidades veridictórias

Fonte: BARROS (1999, p. 47)

A *verdade* se sustenta no conflito entre *ser* e *parecer*, que são termos ocupando o eixo dos contrários. O metatermo *segredo* se estabelece pela tensão gerada entre o *ser* e o *não parecer*. De modo contrário, o *parecer* e o *não-ser* engendram a tensão dialética *mentira*, enquanto que *não-parecer* e *não-ser* geram o metatermo *falsidade*.

A respeito do nível discursivo, este é o patamar mais próximo da manifestação textual. Da mesma forma que a narrativa está para o enunciado, o nível discursivo se debruça pelos mecanismos de enunciação, o qual pressupõe a existência de dois atores discursivos, o enunciador e o enunciatário. Conforme Barros (1999), o discurso é o plano do conteúdo e nada mais é do que o resultado da conversão das estruturas narrativas, no instante em que estas se projetam na voz do sujeito da enunciação que faz determinadas escolhas. Destas escolhas, é natural que se manifestem figuras que se organizam em temas, fazendo com que a análise semiótica se encontre sob uma constante, partindo daquilo que é mais concreto ao mais abstrato.

A discursivização tem a característica de ser o patamar mais superficial em relação aos outros níveis de significação, pois as relações são manifestadas na superfície textual.

O nível discursivo, Greimas & Courtés (2011) pensaram como constituído de dois componentes: sintaxe discursiva e semântica. Cabe à sintaxe do nível discursivo analisar as relações intersubjetivas entre enunciador e enunciatário, os efeitos de realidade ou referente e os efeitos de proximidade e distanciamento produzidos pela enunciação. Esta é a instância que instaura as categorias de pessoa, de tempo e espaço discursivos, fazendo da narrativa um acontecimento real como se os sujeitos nela envolvidos fossem de carne e osso.

Nas relações intersubjetivas entre enunciador e enunciatário, o primeiro executa um fazer persuasivo ou manipulatório, enquanto o enunciatário, executa um fazer interpretativo daquilo que está sendo dito. Neste fazer persuasivo, o enunciador utiliza dois procedimentos para tentar manipular o enunciatário: os efeitos de realidade e os de proximidade e distanciamento.

No interior do enunciado, para Fiorin (2011, p.56), são manifestadas duas categorias principais de sujeitos: o *eu* e o *tu* que, ao se relacionarem, totalizam quatro instâncias:

- a) *eu* pressuposto, enunciador;
- b) *tu* pressuposto, enunciatário
- c) *eu* projetado, narrador.
- d) *tu* projetado, narratário.

Sobre a produção da subjetividade na enunciação, assim se expressa Benveniste (1989, p. 84-85): “a emergência dos índices de pessoa (a relação eu-tu) que não se produz senão na e pela enunciação: o termo eu denotando o indivíduo que profere a enunciação e o termo tu, o indivíduo que aí está presente como alocutário”.

A enunciação cria efeitos de proximidade e de distanciamento que estão vinculados às operações de *debreagem*. Segundo Greimas & Courtés (2011, p. 112) existem dois tipos de *debreagem*: a enunciva, que se manifesta em terceira pessoa e projeta um discurso de caráter objetivo; e a enunciativa, em primeira pessoa, a partir da qual se projeta um discurso mais subjetivo.

No entender de Barros (1999, p. 61), os procedimentos de referência à realidade são:

- a) actorialização, que é a constituição das pessoas do discurso;
- b) a espacialização, a constituição do espaço;
- c) a temporalização, constituição do tempo.

A actorialização é o processo em que se dá a escolha do ator, que é uma entidade discursiva que concretiza os papéis actanciais da narrativa. Quando assume tais papéis, o ator se encontra na superfície narrativa, porém quando assume um papel temático, encontra-se na superfície discursiva. O papel temático é a função social desempenhada pelo ator.

A espacialização se refere ao lugar propriamente dito e a percepção que os Sujeitos têm desse espaço. Deve-se levar em consideração o contexto sociocultural e o espaço discursivo em

que o emissor e o receptor vivem. A temporalização diz respeito à percepção que os Sujeitos têm em relação ao tempo cronológico, englobando o tempo histórico, o momento de duração do discurso e o próprio tempo textual produzido pelo discurso.

A semântica do nível discursivo compreende os percursos temáticos e figurativos do enunciado, também chamados de procedimentos de tematização e figurativização. A tematização ocorre a partir do momento em que os valores narrativos assumidos pelo sujeito são formulados abstratamente e organizados em percursos que são constituídos de traços semânticos. Os temas são de natureza abstrata e estabelecem uma interpretação de todos os fatos que ocorrem no mundo.

A figurativização é o procedimento semântico através do qual os percursos temáticos são revestidos pelas figuras, que são conteúdo concreto do mundo natural e, como os temas, selecionam componentes do léxico da língua. A figura, por ter caráter concreto, cria a ilusão de realidade.

Segundo Batista (2001, p. 3-4):

A figurativização consiste em transformar em figuras de superfície as figuras do plano do conteúdo, utilizando-se a nomenclatura proposta por Hjelmslev (...). A tematização inicia-se pela identificação dos traços semânticos pertinentes ao discurso e neles reiterados, podendo ser colocadas em sequência pela ordem em que aparecem no texto.

A figurativização recai sobre a recorrência de figuras de expressão que vão se relacionar a outras figuras por isotopia semântica, resultando num conteúdo semântico o qual engendrará a(s) significação (ões) dos valores assumidos pelo sujeito da narrativa.

A tematização é o procedimento pelo qual o sujeito da narrativa dissemina, sob a forma de temas, tanto os valores inerentes a si quanto aqueles que foram obtidos ao longo da narrativa. A tematização pode ainda incidir na figura do sujeito a partir do seu papel temático, que é a sua função social no discurso. Quando um determinado agente, seja ele humano ou antropomorfizado, desempenha um papel temático no discurso e, ao mesmo tempo, possui uma dada função social, este indivíduo é reconhecido, em semântica discursiva, como um ator.

3 A CANTORIA DE VIOLA NORDESTINA

3.1 Caracterização, espaço e público

A cantoria de viola é apenas um dos diversos gêneros da poesia popular brasileira. Inserida na modalidade oral, às vezes é transcodificada para a escrita para efeitos de preservação. Reflete, portanto, a forma mais antiga de poesia que o mundo conheceu.

Em sua composição, corresponde a um diálogo entre duas pessoas que são chamadas repentistas ou violeiros, os quais transmitem, de maneira poética e com o auxílio da viola, as experiências vividas pelo povo, sobretudo no sertão brasileiro, por isso é uma arte que se adaptou ao espírito do sertanejo e que faz parte do cotidiano das comemorações e eventos, das feiras e locais públicos.

Os antigos cantadores entoavam seus repentes frente a uma plateia local e não costumavam transitar por outros espaços. Muitos eram letrados, outros analfabetos ou com pouca leitura, vinculados à vida campestre. Atualmente, esse quadro sofre modificações à medida que novos saberes e temas vêm sendo incorporados à sociedade, obrigando os poetas a buscar mais informações. Resultado disso é o fato encontrar repentistas com ensino superior completo.

A respeito da temática abordada por eles, afirma-se que qualquer assunto pode ser debatido, como: temas campestres, histórias de vida, preconceito social e racial, críticas de diversas naturezas, esferas em que se configuram todo um cenário histórico-ideológico que se construiu ao longo dos tempos.

O saber do poeta repentista da atualidade engloba o conhecimento sobre o momento atual em que vive, além de áreas do conhecimento como matemática, geografia, história, ciência, entre outros domínios. Tal característica faz dele uma espécie de enciclopédia popular, ultrapassando os limites de um artista de palcos.

Antigamente, o ofício de cantador era pouco valorizado, pois sua figura era vista como pessoas ignorantes, um desordeiro, paraíba, baianos, cabeça-chata (ÂNGELO, 1996).

A cantoria de viola se manifesta em diferentes espaços e não abrange apenas um público. O fato de esta arte ter se originado entre as populações do campo, não significa que ela esteja restrita a apenas a essa realidade.

O modo mais antigo de se fazer cantoria é chamado de *Cantoria de pé-de-parede*. Consiste na apresentação em que os repentistas sentam em cadeiras encostados na parede da

casa de algum promovedor. Geralmente, o ambiente não contempla qualquer tipo de aparelhagem de amplificação sonora e os violeiros utilizam o som puro da viola e da sua voz. Ramalho (2000, p.142) relembra a designação “Cantoria de bandeja”, significando o modo como o cantador de pé-de-parede obtinha sua remuneração, a qual provinha de qualquer valor depositado em bandejas pelos ouvintes. Este tipo de apresentação “sobrevive nas feiras, nos bares, nos sítios, nas pequenas propriedades, ou seja, nos ambientes mais informais” (ibid., p.142). Por essa razão, a participação do público é mais intensa no momento em que ela tem a liberdade de fornecer motes ao cantador.

Os festivais em congressos ou em teatros são espaços onde os repentistas dispõem de um sistema de som, com o propósito de transmitir os improvisos a um público muito maior do que o presente na cantoria de pé-de-parede. Este aspecto revela uma adaptação que a cantoria tradicional teve de aderir com o advento da modernidade.

As seguintes transcrições constituem alguns trechos da entrevista que o cantador Ivanildo Vila Nova concedeu à Rádio Nova 106.7 FM. O poeta repentista explica que o festival:

É aquela apresentação com determinado minutos. Vinte minutos de apresentação e dividida em quatro modalidades: sextilha, um mote de sete, o mote de dez e uma modalidade livre. (Entrevista à Rádio Nova 106.7 FM, 2013).

Para ele, o nome de “cantoria” deve ser atribuído à apresentação que:

Você leva no mínimo, antigamente era a noite toda, hoje você tá dividido entre três e quatro horas de cantoria. Começava de sete, de oito da noite e ia até sete da manhã. Amanhecia o dia cantoria. Parava meia-noite, tomava um café, havia uma janta e você continuava cantoria. Hoje você, a gente trabalhou pra que isso não aconteça mais. O limite da cantoria hoje é de 9h à meia-noite, de 9h a uma da manhã. Quatro horas. Nessas quatro horas de cantoria você está sujeito a você catar tudo o que você sabe, tudo o que você pode inventar e também você atender os pedidos da plateia. (Entrevista à Rádio Nova 106.7 FM).

Ramalho (2000, p.91) informa que o público do poeta repentista abrange diferentes camadas sociais, tais como: “o rurícola, o vaqueiro, o pescador, o pequeno comerciante, o fazendeiro, o político, o profissional liberal, o padre, o empresário”. Portanto, nota-se a diversidade social que a cantoria abrange, indo de classes mais subalternas àsquelas mais abastadas. Desse modo, não seria exagero atribuir um certo poder unificador exercido pela arte: a de aglomerar várias camadas em um único espaço e que todos os membros, de forma igualitária, comungam de uma mesma função, a de expectador.

3.2 Modalidades da cantoria

A cantoria é expressão poético-musical executada por uma dupla de violeiros, comumente denominada de repentistas que, na presença de um público, entoam versos geralmente improvisados, respeitando a modalidade na qual serão desenvolvidos o tema ou o mote, espécie de estribilho fornecido pelo público ou pelo organizador do evento (SILVA, 2011). Em Câmara Cascudo, a cantoria é o “conjunto de regras, de estilos e de tradições que regem a profissão de um cantador. Há o cantador, sempre tocando instrumentos, e o glosador, poeta-glosador, que pode ser também um cantador ou apenas improvisar” (CASCUDO, 2005, p. 173).

As regras e estilos, acima mencionadas, referem-se ao modo como são executadas as estrofes em uma apresentação. Por isso, esta arte contempla a noção de modalidades poéticas. Silva (2011) informa que, na cantoria, existem aproximadamente oitenta e cinco delas, mas apenas quarenta são utilizadas pelos repentistas.

Entre as oitenta e cinco estão inclusas também as diversas variantes, por esse motivo estima-se haver um número muito maior de modalidades no reino da cantoria, muitas criadas por cordelistas e repentistas, a exemplo de Ivanildo Vila Nova que, de acordo com Ângelo (1996), é criador e adaptador de outras modalidades como “Se você é bem guardado que pergunte cantador”, “Tudo eu sei ninguém me ensina” etc. Apesar de as inovações, não se pode afirmar, com veemência, que essas novas modalidades sejam executadas e conhecidas pela comunidade repentista por serem criações individuais.

Por essa razão, serão enfatizadas as modalidades mais corriqueiras entre os poetas repentistas, seguidas de exemplos extraídos de áudios.

A *sextilha* é apontada por Cascudo (1976) como a forma poética mais antiga, após a quadra, cuja aparição remonta ao século XVI com o romance *A Segunda Távola Redonda*, de autoria de Jorge de Vasconcelos, em 1567.

Linhares & Batista (1976, p. 31) a denominam como *a Deusa inspiradora dos poetas repentistas*. Em síntese, trata-se da modalidade preferida dos cantadores, a forma mais corriqueira de produzir versos tanto da cantoria como na literatura de cordel.

Em cantoria, as denominações “linha” ou “verso” podem ser substituídas pelo vocábulo *pés*. Portanto, a sextilha nada mais é que uma estrofe de seis pés, cujas rimas são,

obrigatoriamente, incididas sobre o 2º, o 4º e o 6º versos. Nesse caso, a estrutura da sextilha resume-se da seguinte forma: ABCBDB.

Os alarmes estão dados
O globo está se aquecendo
A Amazônia queimando
As geleiras derretendo
E quem mais polui menos vê
Que o planeta está morrendo

(Edmison Ferreira)

O planeta está sofrendo
Sem poder se libertar
Os emissores de gases
Não querem se equilibrar
E quem mais polui o planeta
Também não vem se arrumar

(Antônio Lisboa)

Analisando do ponto de vista das regras regidas pela sextilha, nota-se que um cantador constrói o primeiro verso rimando com o último cantado. Neste exemplo, Antônio Lisboa inicia o primeiro verso com “sofrendo”, porque Edmilson Ferreira concluiu a estrofe com a palavra “morrendo”, é a chamada *deixa*.

Observando o conteúdo desta cantoria, percebe-se mais uma qualidade do poeta repentista profissional: a de não se limitar ao simples jogo de insultos, mas canta de forma crítica o conhecimento de diversos assuntos, expressando sua percepção sobre problemas de natureza social e histórica.

Conforme Silva (2011), a *Setilha, sete linhas ou sete pés* é uma modalidade criada por Manoel Leopoldo de Mendonça Serrador. Trata-se de uma estrofe de sete versos heptassílabos, cuja estrutura rímica é ABCBDDDB:

Baralho tem quatro ases,
Quatro duques, quatro três,
Quatro quatros, quatro cincos,
Quatro oitos, quatro seis,
Quatro noves, quatro setes,
Quatro dez, quatro valetes,
Quatro damas, quatro reis.

Fonte: SILVA (2011, p. 120-121)

A setilha abaixo possui a mesma estrutura rímica da anterior, mas os versos são em decassílabos. A autoria dos versos seguintes é das poetisas Lucinha Saraiva e Luvivan Matias

O exemplo seguinte é extraído do álbum *O Melhor do repente nordestino: cantoria de viola*, de 2003:

O Brasil que imagino é diferente	Há varandas e flores nas janelas
Nele vejo somente cenas belas	E os limpos cruzando as avenidas
Não há brigas de gangues nem corruptos	Os casais estão sempre apaixonados
Não há pontos de drogas nem favelas	As crianças libertas e assistidas
Há somente infinitas alegrias	Os patrões irmanados produzindo
Praças, parques, tranquilas moradias	Os doutores usando e assistindo
E felizes cristãos morando nelas	E as polícias em paz salvando vidas

As estrofes de dez versos, as *décimas*, possuem variações estruturais, podendo ser realizadas através de um “mote” fornecido pelo público ou através de um acordo entre os violeiros, como é o caso do seguinte mote “Meu padrinho viajou/E vai retornar brevemente”, de autoria dos poetas repentistas Oliveira de Panelas e Juvenal Oliveira, cujos versos completam as linhas nove e dez da estrofe:

Romeiro por devoção
Devoto por consciência
Meu padrinho tem ciência
Pra transformar um cristão
Eu rezo aquela oração
Que ele ensinou pra gente
Deus na guia pai na frente
Jesus me mandando eu vou
Meu padrinho viajou
E vai retornar brevemente

O exemplo é construído em torno de versos heptassilábicos, apenas um tipo das inúmeras variações de *décimas*. Neste caso, ela foi arrematada com o mote escolhido, podendo também se manifestar sem o auxílio deste.

A respeito da configuração da estrofe, suas rimas assumem a seguinte forma: ABBAACCDDC, o que testifica as considerações de Cascudo (1976), ao apontar esta

disposição como a forma poética adotada no Brasil sertanejo, provavelmente advindas de Portugal e Espanha, onde, no primeiro, as rimas eram construídas sob a forma ABBAECCDDE e, no segundo, como ABABACCCDDC.

Ainda com relação à esta modalidade, há a *décima em decassílabo*, bastante utilizada nas cantorias:

Dos milagres que o povo tem contado
Ninguém pode contá-los num só dia
Ou da moça que há tempo não dormia
Do chapéu na parede pendurava
O ceguinho que foi recuperado
Sem sofrer mais problemas na visão
Padre Cicero só fez botar a mão
E o ceguinho saiu todo orgulhoso
Padre Cicero será vitorioso
No processo da canonização

A modalidade *décima com rimas idênticas* é uma estrofe com dez versos, sendo que as rimas são feitas com vocábulos iguais ou com sons parecidos. O padrão rímico é o mesmo da *décima tradicional*, sendo estruturada pela ABBAACCCDDC:

Pode vender o meu ponto
Com balcão, balança e livro,
Que da questão eu o livro,
E vou assinar seu ponto;
Arrocho ponto por ponto,
E arranco pena por pena,
Embora que cause pena
Mas eu só faço direito
E havendo lei e direito

Fonte: NUNES BATISTA (1982, p.23)

Nunes Batista (1982, p. 23), informa que: “Melo Nóbrega em seu livro *Rima e Poesia* mostra que ela já era empregada pelos trovadores provençais, e que perdurou na poética parnasiana.

A décima em decassílabo pode ser confundida com outra modalidade, denominada *martelo*. A diferença reside na velocidade com a qual os repentistas cantam os versos, visto que, no martelo, os cantadores os desenvolvem com bastante rapidez e precisão. Outra diferença está em relação à proposta, pois o martelo possui a predisposição para a prática do desafio em si, enquanto a décima não está diretamente relacionada a esta habilidade.

Existem diversos modos de cantar o martelo, no entanto, uma das mais corriqueiras é o Martelo Agalopado, o qual Zé Luiz, em dupla com Zé Ferreira, resume da seguinte forma:

Todo mundo deve de ouvir que coisa é engraçado é o martelo, é quando dois violeiros arresolve descompor um ao outro, um anarquiza ao outro em sua rima e o outro arresponde na mesma tacada de maneira um tanto quanto perpendicular. (LP Festa de Vaquejada, 1970)

Executada em dez pés, segue uma estrofe improvisada por Zé Ferreira:

Enfeliz o cantor que me ensulta
Porque perde a potência e a memória
Sai da vida e entra na história
Do mundo dos vivos se oculta
Na sobra do diabo se envulta
Porque a Jesus não conheceu
Pelejando comigo já perdeu
Não acerta o caminho o paraíso
Se quiser me enfrentar no improvisado
Se arrepende da hora que nasceu

(Zé Ferreira)

Ao contrário das décimas, este exemplo de martelo não traz o mote, apenas um conteúdo voltado para a autovalorização do cantador, o que faz instigar a resposta do outro, configurando-se o desafio. Analisando a estrutura rítmica desta estrofe, percebe-se a semelhança com a abordada nas décimas: ABBAACDDC. Entretanto, a definição dos repentistas Zé Luiz e Zé Limeira sobre o Martelo Agalopado contraria Cascudo (1998) que afirma outra disposição

rímica par esta modalidade: “O martelo-de-seis-pés é chamado *martelo agalopado*. Há confusão na nomenclatura dos tipos poéticos sertanejos em sua maioria pelos cantadores analfabetos ou rapidez de registro do observador” (p.561).

Cascudo (1976) informa, ainda, a origem do martelo: fora criado por um professor de literatura na Universidade de Bolonha, com o nome de Pedro Jaime Martelo, 1665-1727, que compôs este modo de fazer poesia com doze sílabas poéticas.

O *mourão ou moirão*, nos dizeres de Linhares & Batista (1976, p.33), é uma “modalidade onde os cantadores se revezam dentro da mesma estrofe”, por essa razão ele foi conhecido também como *trocado*, já que consiste no canto alternado dos repentistas. A variante mais usual desta modalidade é o *mourão de sete pés*, que se trata do canto de dois versos pelo cantador 1, seguido de mais dois versos pelo cantador 2, findando com mais três versos feitos pelo primeiro, concluindo, assim, uma estrofe.

No que diz respeito ao esquema rímico, este segue a forma ABABAAB, o que torna esta modalidade constituída de um grau de dificuldade elevado do ponto de vista do improviso, devido ao pouco espaço de tempo que os poetas dispõem para responder um ao outro.

Cantador 1 Seus versos mal fabricados
 Tem estilo fraco e ruim

Cantador 2 Seus passos descompassados
 Estão le levando ao fim

Cantador 1 Nem mesmo um milagre incrível
 Quadruplicando o seu nível
 Faz você ganhar de mim

Esta estrofe foi improvisada pelos poetas repentistas Chico de Assis e João Santana em Cuiabá, 03/05/2012. A continuação da cantoria obedece a seguinte regra: o cantador 2 agora toma a palavra, de modo que o primeiro verso da nova estrofe rime com o último verso da estrofe anterior. Assim, tomando o exemplo dado, tem-se o seguinte:

Cantador 1 Nem mesmo um milagre incrível
 Quadruplicando o seu nível
 Faz você ganhar de **mim** (fim da primeira estrofe)

Cantador 2 Pra a disputa ir ao **fim** (primeiro verso)

Eu não vou lhe agredir...

A modalidade de cantoria denominada *galope* era feita inicialmente em sextilhas decassilábicas, segundo Silva (2011), mas com o passar do tempo, os cantadores adotaram uma forma composta por dez versos, mantendo o decassílabo. Com as adaptações, surgiram, no seio do repente, estilos como o Galope Alagoano, Galope Miudinho, Galope por dentro do mato. Com inúmeras variações, o Galope à beira-mar é, sem dúvida, a modalidade mais cantada no universo do repente.

Silva (2011) aponta que o galope recebeu esta designação em virtude de ser investido de temas praieiros. Sua criação remete ao violeiro José Pretinho, ao associar o movimento das ondas da Praia de Iracema, Fortaleza, com o galope dos cavalos da fazenda do coronel Ambrósio de quem era vaqueiro.

O galope é um canto improvisado sob a armação rítmica idêntica à décima, cujo final é “na beira do mar”. O exemplo que se segue é uma transcrição da cantoria da dupla de repentistas Otacílio Batista e Oliveira de Panelas, contida no CD *A Arte da Cantoria – Regras da Cantoria*, de 1984.

Olhei a riqueza no banho salgado
E quando avistei a beleza que tinha
E eu disse “não vou para a terra minha
Não vou voltar mais para o meu Estado
Eu tô pelo rio todo apaixonado”
É cada menina desenfasiar
A gente começa de longe a olhar
E é cada pepita lá tomando banho
Com cada uma coxa daquele tamanho
Meu Deus que beleza é na beira do mar

Uma característica importante neste exemplo é a predominância de quatro acentos em um único verso, os quais sustentam o ritmo e criam na canção a ideia de um galope:

Olhei a **riqueza** no **banho** sal**gado** / E **quan**do av**istei** a **bele**za que **ti**nha

A *gemedeira*, nas considerações de Coutinho Filho (1953), é a sextilha cantada com a interposição de um estribilho constituído do grupo de interjeições *ai!, ai!, ui!, ui!* ou *ai!, ai!, hum!, hum!*, que constituem o refrão da estrofe e são contadas como sílabas poéticas (quatro somente), entre o quinto e o sexto versos, produzindo uma entonação marcada pela monotonia do gemido. O seguinte exemplo ecoa da voz de Otacílio Batista em dupla com Clodomiro Paes, extraído do LP Cantador, verso e viola, de 1973.

Eu assim tenho gemido
Longe do meu Pajeú
Geme o pobre seringueiro
Ouvindo o Uirapuru
E do jeito que o tempo vai
Ai!, ai!, ui!, ui!
Tem que gemer todo mundo

Rojão Pernambucano é uma modalidade entoada em versos decassílabos e finalizada com o refrão: *Quando eu ia, ela voltava/Quando eu voltava, ela ia* repetido conjuntamente pelos dois cantadores no final da estrofe.

Eu me lembro de uma festa
Fui dançar com uma menina.
Eu tomei cachaçalina,
Daquilo que a coisa presta
Fui beijar na sua testa
E a menina não queria,
Quando a boca se abria,
A boca dela fechava.
E quando eu ia ela voltava,
Quando eu voltava ela ia.

A.B.C. é uma modalidade geralmente encontradas em cordéis, mas ela também faz parte da cantoria de repente. Cascudo (2005) discorre que os versos dessa modalidade são eminentemente narrativos. O primeiro verso de cada estrofe inicia-se com a letra do alfabeto, mantendo a sequência de A a Z. Os primeiros A. B.C. eram compostos em quadras, mas atualmente eles assumem a forma de sextilhas.

O exemplo seguinte é de autoria de Hugolino Nunes da Costa, colhido por Luís da Câmara Cascudo:

Adão, Abel, Almirante,
Antigo, Albano, Alpifânio,
Ásia, África, Alemanha,
Angústia, América, Amazonas.

Bento, Bernardo, Basílio,
Barra, Barreira, Bonança,
Brasil, Brasão, Brasileiro,
Borge, Barcelona, Bragança.

Cama, Cadeira, Cabana,
Cana, Cachaça, Cutelo,
Cajá, Castanha, Caju,
Conde, Condessa, Castelo.

Deus, Divindade, Donzela,
Duque, Dourado, Dragão,
Dario, Drástico, Daniel,
Doutor, Dourado, Dobrão.

Fonte: CASCUDO (2005, p. 86)

Sobre a modalidade *quadrão*, Linhares & Batista (1976) ensinam ser uma modalidade que recebeu grande número de variações, tanto internamente como com na estrutura das estrofes. Em sua forma antiga, ele é formado por oito versos setessilábicos e sua estrutura rímica era: AAABCCCB. Com o passar dos anos, a quadra sofreu uma ligeira modificação passando a fórmula: AAABBCCB. Um exemplo de quadrão improvisado por Lourival Batista versejando com seu irmão Otacílio Batista é transcrito abaixo:

Ela lê e analisa
E o repente concretiza
E o verso se fertiliza
No âmago do coração
Cantadores do sertão
São filhos da natureza
Que cantam sua beleza

Nos oito pés de quadrão

Segundo Cascudo (1998), os quadrões se constituem de versos dialogados e, portanto, alternados. São tipos que os repentistas profissionais utilizam para exibição em público ou participando em festivais, mas não são usados em desafios. Para não confundir com o **mourão**, o quadrão é executado alternando apenas um verso de cada vez, engendrando dominações como “quadrão dialogado”, “quadrão respondido”, “quadrão perguntado”, “Dez Pés a Quadrão com Perguntas e Respostas”. No fragmento transcrito, os violeiros Chico de Assis e João Santana finalizam a estrofe com o refrão “Isso é quadrão perguntado isso é responder quadrão”. A apresentação se deu no programa televisivo “Espaço público”, em 2009:

O que você mais adora	C.A.
Cantar versos de improviso	J.S.
Ter da plateia o sorriso	C.A.
Que naturalmente aflora	J.S.
Cantar com quem não decora	C.A.
É grande satisfação	J.S.
Mergulhar na emoção	C.A.
Sentir-me recompensado	J.S.
Isso é quadrão perguntado	Ambos
Isso é responder quadrão	Ambos

Este exemplo trata de um quadrão em dez linhas, cuja configuração rímica é a mesma de uma décima qualquer. Em relação a esta, algumas diferenças internas são visíveis, por exemplo, no quadrão, a parte improvisada é constituída de oito linhas e o mote já é parte constituinte da modalidade em questão.

Provavelmente, esta modalidade recebeu a denominação de *quadrão* devido à existência primeira das *quadrás* que, de acordo com Cascudo (1976), são os modelos mais antigos – século XVIII – através das quais se davam os desafios, os romances de gados, as aventuras de bois etc. No entanto, o autor, citando a figura de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, informa que a quadra e a sextilha possuem uma origem ainda mais antiga: eram os dois modelos de extrema popularidade no romance do rei Artur Távola Redonda, de autoria de Jorge Ferreira de Vasconcelos, em 1567.

Ao estudar a cantoria de viola nordestina, não se pode deixar de enfatizar um de seus aspectos mais marcantes, o desafio. Trata-se de um contrato entre os violeiros, a fim de demonstrar quem é melhor poeta improvisador, valendo-se, inclusive, de provocações e insultos. No desafio, a modalidade mais usual é a sextilha, considerada uma das formas mais antigas e sua rigorosidade rítmica é mais simples, comparada às demais modalidades.

3.3 O desafio

Cascudo (1976) assinala que a origem social do desafio remete à Antiguidade Clássica grega e fora difundido entre pastores, os quais executavam duelos poéticos de forma improvisada. Denominado de canto amebeu, sua principal característica era a alternância entre interlocutores – por isso a alcunha de “canto alternado” – e consistia na resposta de um participante a outro com igual número de versos. O autor exemplifica algumas recorrências deste canto, como nas epopeias homéricas, especificamente o Canto I, 604, da *Ilíada* e canto XXIV, 60, da *Odisseia*; nos idílios V, VIII e IX de Teócrito e nas écloas III, V e VII de Virgílio. A fonte que influenciou Cascudo foi o trabalho de Charles Barbier, intitulado *Une Étude sur les Idylles de Théocrite*, de 1899. É de importância para o estudo em questão contemplar este raro registro a respeito da origem do desafio que se eternizou em diversos gêneros da cultura nordestina.

Foi aí provavelmente que nasceu também o hábito dos Cantos Amebeus ou Alternados. Sabemos em que consistia esta curiosa prática. Um dos competidores lançava uma ideia e a desenvolvia em alguns versos; seu rival devia captar esta ideia e responder o mesmo tema dela introduzindo algumas ligeiras variações de forma de sentimentos. A luta durava mais ou menos algum tempo, e sempre o paralelismo devia se prosseguir entre as estrofes. Dos dois lados, aliás, a dificuldade era igual; no primeiro interlocutor, o mérito da invenção que devia ser vivo, rápido, sem hesitações nem repetições; ao segundo, o mérito de um espírito bastante flexível para tirar partido das ideias que ele próprio não tinha concebidas e que ele devia reproduzir com fidelidade e verdade ao mesmo tempo/simultaneamente¹. (BARBIER, 1899, p. 33-34 apud. CASCUDO, 1978, p.359).

¹ Tradução nossa do francês: C'est là probablement qu'était née aussi l'habitude des *chants amoebées* ou *alternés*. On sait en quoi consistait cette curieuse pratique. L'un des concurrents lançait une idée et la développait en quelques vers; son rival devait saisir au vol cette idée et reprendre le même thème en y introduisant quelques légères variations de forme ou de sentiments. La lutte durait plus ou moins longtemps, et toujours le parallélisme devait se poursuivre entre les strophes. Des deux côtés, d'ailleurs, la difficulté était égale: au premier interlocuteur, le mérite de l'invention qui devait être vive, rapide, sans hésitations ni répétitions; au second, le mérite d'un esprit assez souple pour tirer parti d'idées qu'il n'avait pas lui-même conçues et qu'il devait reproduire avec fidélité et

Na descoberta de Barbier, alguns fatores requerem atenção: a própria existência da alternância poética entre os participantes já constitui uma característica presente em qualquer modalidade de cantoria; nesta intercalação, um indivíduo tem de completar a ideia do outro, fato que remete, por exemplo, ao mourão descrito anteriormente; o último aspecto reside no fato de os indivíduos executarem os versos sem hesitações e com rapidez, lembrando os galopes, modalidades que exigem estas qualificações por parte do cantador.

Na mesma obra, Câmara Cascudo (p.358), informa sobre a prática do desafio na América espanhola conhecida como *payada de contrapunto*. A partir desta informação, chega-se ao *Cancionero Rioplatense (1880-1925)* que explica quais eram as formas de executar esta manifestação folclórica: a *payada* individual, encontrada no Uruguai, na Argentina e no Paraguai, compreende a improvisação de versos por um só *payador* que os faz conforme sua própria iniciativa, como também pela solicitação de alguém; a *payada de contrapunto* retrata, em sua essência, o desafio, nela “se produce una disputa en verso entre dos payadores, sobre temas variados ‘a lo humano’ o ‘a la divino’. Es de notar que aquí el contrapunto se produce en el canto alterno y no en la música” (p. XLVIII).

Ao conhecer um pouco sobre a poesia popular rioplatense, especificamente a prática do desafio, percebe-se a preservação de características trazidas em Charles Barbier, como a alternância entre os cantos poéticos dos payadores; a ideia lançada por um músico com o intuito de ser completada pelo outro etc.

Quando as atenções se voltam para o contexto nordestino, são comuns festivais intitutados como *5º Desafio Nordestino de Cantadores*, onde as duplas duelam entre si, uma de cada de vez, com o objetivo de conseguir alguma premiação em dinheiro. Neste tipo de desafio, as disputas tomam uma conotação mais coletiva. O repentista é tido como um adjuvante do seu parceiro, enquanto uma dupla se torna oponente de outra.

Em contrapartida, em outros ambientes em que a dupla de repentistas é convidada a tocar em algum evento como aniversários, inaugurações, feiras, por exemplo, o desafio é uma espécie de “encenação”, valendo-se de insultos e provocações. Neste caso, os versos improvisados não refletem o pensamento do poeta sobre o outro. O que de fato ocorre é a instauração de vozes, a fim de provar a sua superioridade diante do outro. Neste caso, o desafio tem uma característica mais individual e não se vale de qualquer tipo de premiação.

variété tout à la fois. Les exemples de ces chants amoebées ne sont rares ni chez Théocrite, ni chez Virgile, son imitateur. (BARBIER, 1899, p. 33-34 apud. CASCUDO, 1978, p.359).

3.4 Raízes históricas

Quando se aborda assuntos referentes à literatura popular brasileira, é imprescindível a recorrência às pesquisas de Luís da Câmara Cascudo, que estudou a fundo as origens da poesia oral. Em *Vaqueiros e Cantadores*, o folclorista afirma que o cantador:

É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do *Glee-man* anglo-saxão, dos Moganis e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade-Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. É a epea grega, o barditus germano, a gesta franca, a *estória* portuguesa, a xácara recordadora. (CASCUDO, 2005, p. 128).

Portanto, temos uma memória ainda mais antiga do que aquela a respeito da qual a figura do cantador repousa, não mais se limitando aos trovadores da idade média, como muitos trabalhos têm enfatizado. Trata-se do *aedo* (em grego significa “cantor”) que, segundo Krausz (2007), era o encarregado de transmitir aquilo que é memorável e revelar a verdade através da intervenção de uma divindade. Sua atuação é expressamente conhecida na poesia homérica, ao solicitar inspiração à musa para narrar o tema da epopeia (por exemplo, a fúria funesta de Aquiles), exercendo a função de porta-voz destas divindades. Estas, por seu turno, carregam a responsabilidade da autoria dos versos que chegam ao poeta. Solicitar fluência, beleza ou o encantamento dos versos não estão como a intenção precípua do aedo, visto que seu principal interesse é transmitir fielmente a verdade tal qual lhe é inspirada, justificando, assim, o seu trabalho mnemônico.

Do ponto de vista da composição, este poeta difere, veementemente, do repentista de viola, pelo fato de este último ser o autor de suas poesias, assumindo uma posição ativa em relação às suas produções; ao contrário, o aedo se encontra em posição passiva, já que era considerado um receptor do dom divino e o canto por ele recitado é de autoria exclusiva das musas (KRAUSZ, 2007).

A outra classe de poetas deste período era o rapsodo que, nas palavras de Jabouille (1988, p. 12) “era alguém que, sem acompanhamento musical, recitava poemas de que não era autor”. A diferença entre o Aedo e este poeta era a de que o primeiro tinha contato direto com as divindades, enquanto aquele aprendia a obra literária e a transmitia, tentando atingir o melhor grau de fidelidade ao estilo do autor.

No *Íon*, de Platão, testemunha-se o diálogo entre o rapsodo Íon e Sócrates, no qual são revelados pelo menos dois contrapontos com as características dos poetas repentistas, como os concursos de rapsodos, nos festivais dedicados aos deuses, a exemplo das Asclepiadas” e das “Panateneias”, dedicadas ao deus Asclépio e à deusa Atena; a elegância com que estes poetas se apresentavam (motivo de inveja por parte de Sócrates), recorda o modo alinhado dos cantadores de viola ao participar dos festivais; um terceiro aspecto encontra-se em *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, em que Diôgenes Laërtius (2008), nas considerações sobre Sôlon, afirma ter este estipulado “que os recitais públicos dos poemas homéricos teriam de obedecer a uma ordem predeterminada, de tal maneira que o segundo rapsodo tinha de começar no ponto em que o primeiro se detivesse” (Livro I, § 45-67, p.27).

Através de Platão, compreende-se que o rapsodo é um exegeta, ou seja, tinha grande capacidade de interpretação, não apenas exercendo o trabalho de decorar, mas aquele que transmitia fielmente o pensamento do poeta: “não se poderia ser rapsodo se não se compreendesse o que é dito pelo poeta. Sim, porque o rapsodo deve ser, para os ouvintes, um intérprete do pensamento do poeta” (PLATÃO, 530c).

Este último atributo do rapsodo está em discrepância com o repentista de categoria profissional, que considera pertencente a este nível o cantor que respeita e preserva as raízes do fazer poético da cantoria, moldadas na prática do improviso, não admitindo versos decorados.

Embora Câmara Cascudo tenha feito tais afirmações sobre as origens gregas do cantor, várias são as fontes que debatem os ancestrais do poeta cantor nordestino como oriundo da cultura árabe que, durante a invasão da península ibérica, influenciou fortemente os povos que lá habitavam, entre eles os portugueses. Estes, por sua vez, através das grandes navegações, foram os responsáveis por difundir as heranças culturais arabescas em território brasileiro.

Os Trovadores, em Portugal e na França da Idade Média, são a classe de poetas mais sublinhados em estudos sobre cantoria. Segundo a definição de Massaud Moisés (2004), o trovador era o nome dado ao poeta lírico, vinculado à aristocracia, que executava com um instrumento musical as poesias por ele compostas. O menestrel, por muitas vezes reconhecido como *Jogral*, era o cantor vinculado à corte senhorial, mas que podia ainda transitar entre as cidades recitando para o povo mais rústico.

Em terra brasileira, é o cantor nordestino o maior representante da poesia improvisada através do canto e acompanhamento da viola. As fontes que abordaram a figura do repentista

atribuem sua origem à Serra do Teixeira, Estado da Paraíba, localizada na vila de Patos, em meados do século XIX. Xavier (2000, p.51-53) elenca as famílias responsáveis pela povoação do Teixeira e, dentre elas, destaca a família Nunes da Costa, através da qual surgiram os mais antigos cantadores da região Nordeste: Agostinho Nunes da Costa, Agostinho Nunes da Costa Filho e seus filhos, Ugolino, Nicandro e Nicodemos Nunes da Costa, sendo este último apenas poeta, os demais, repentistas.

Neste período, presenciou-se o talento de Francisco Romano do Teixeira ou Romano de Mãe D'Água, proveniente da família Caluête, que fora o mais prestigiado cantador daquela região por ter travado uma contenda com um negro cativo, conhecido como Inácio da Catingueira, respeitado e admirado pela sua genialidade no duelo improvisado. Conforme o pesquisador Rodrigues de Carvalho (1967), ambos improvisaram versos durante oito dias em uma feira na vila de Patos, o primeiro era conhecedor da leitura, o segundo, analfabeto. O episódio ficou conhecido como “A Grande Cantoria”.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CANTORIAS

4.1 O Brasil do Futuro

A cantoria intitulada *O Brasil do Futuro*, de autoria das repentistas Minervina Ferreira e Mocinha de Passira, é composta de onze estrofes cantadas na modalidade *sextilha*. No início, as repentistas descrevem um cenário bastante inóspito para o cidadão e, em seguida, expressam os anseios de uma pátria marcada por diversos problemas sociais. As poetisas funcionam como a representação de todo um povo marcado pela falta de esperança no país.

O sujeito semiótico da cantoria é *a pátria brasileira*, figurativizada não somente pelo pobre, trabalhador ou desempregado, mas pela região Nordeste, pela natureza. S1 tem como objetos de valor a segurança, a saúde, a educação, o meio-ambiente sustentável, o trabalho. Destinado pelas suas próprias necessidades, ao S1 é atribuída a competência modal do /querer-ser/, modalidade classificada como *virtualizante*, pois o sujeito se encontra em estado disjunto dos objetos pretendidos. São valores que ainda não foram alcançados em sua totalidade e espera-se que sejam adquiridos com a virada do século, como indicam as repentistas:

Nós estamos em apuros
Sem a menor segurança
Falta paz em cada espírito
Sorriso em cada criança
Na luz do século vindouro
Está a nossa esperança

No julgamento de S1, o “século vindouro” é, ao nível sintático-narrativo, tratado como o agente positivo responsável para auxiliar na conjunção com os objetos almejados, portanto exerce a função de adjuvante, sendo a ele atribuída a modalidade complexa do /poder-fazer/. Enquanto auxiliar negativo, ou um possível oponente, que não traz qualquer benefício a S1, encontra-se o próprio tempo presente ou, pragmaticamente, o século XX, marcado por vários fatores negativos, como mortalidade, desunião, poluição. Por esse motivo é que a realização, para o sujeito, apenas ocorrerá em outro tempo, já que o presente, modalizado segundo um /não-poder-fazer/ se configura como um empecilho para S1. Como é sabido, não houve transformação alguma, portanto não houve qualquer sanção no nível pragmático,

permanecendo um sentimento de insatisfação firmado pela não obtenção dos objetos almejados. Este sentimento constitui, para o S1, uma sanção no nível cognitivo.

Adentrando-se ao nível discursivo, são articulados um enunciador, materializado na voz das repentistas e um enunciatário, o possível ouvinte ou público projetado na mente do enunciador. Apoiado em dados vindos de sua experiência, o enunciador sustenta que o país não passa por um bom momento e elenca os diversos valores almejados por uma sociedade, como educação, saúde, segurança pública e emprego, considerados, pelo discurso político, os bens essenciais para qualquer nação alcançar um grau considerável de desenvolvimento.

A princípio, o enunciador faz acreditar que a população inteira sofre pelas carências nos setores públicos, não por acaso se verifica a presença da primeira pessoa do plural *nós* e o pronome possessivo *nosso*. Ambos situam o sujeito em relação à coletividade

Nós vivemos o perfil

De um quadro bastante escuro

Com desarmonia interna

Deixando o povo inseguro

Não queremos que esse quadro

Aconteça no futuro

Nós estamos em apuros

Sem a menor segurança

Falta paz em cada espírito

Sorriso em cada criança

Na luz do século vindouro

Está a **nossa** esperança

Estas marcas iniciais disseminadas pelo enunciador são capazes de criar a ilusão de uma verdade que está generalizada. No entanto, esta abrangência que a cantoria parece sustentar cede espaço à seletividade ou à particularização, desfazendo a impressão de que as necessidades da nação abrangeriam todas as classes. Compare-se aos seguintes versos, a fim de constatar que a ideia de pluralidade se refere a apenas uma classe, à pobre:

Que o **pobre** seja educado

Desde da primeira idade

Toda escola pública tenha

Uma boa qualidade

Preparando **nosso** filhos

Pra nova sociedade

Que a privatização

Nos ajude a cada dia

Toda residência tenha

Telefone e energia

Para **o pobre** ter direito

A sua cidadania

O que de fato ocorre é a inclinação do enunciador por uma classe social: os mais desfavorecidos, pois são os mais injuriados devido à carência na assistência hospitalar, o desemprego, a ausência de bens como o telefone, entre outros.

Neste contexto, o sujeito da enunciação desempenha um papel que vai além de simples emissor: ele é o denunciador dos acontecimentos e inclui-se entre aqueles que estão sendo prejudicados. O discurso por ele proferido constitui-se de uma mescla entre primeira e terceira pessoas, fazendo com que o próprio enunciador se projete no interior de seu próprio discurso. Por essa razão, ele é uma das milhares de células que compõem a formação orgânica da pátria, um indivíduo que também sofre com a falta de conduta dos demais membros. Com base nisso, infere-se que os problemas da nação não estão associados, especificamente, ao descaso de governantes – como se habitua a atribuir –, mas a um problema de conduta, em que a principal figura responsável pelos problemas do país é o próprio cidadão.

Analisando a estrofe abaixo, o verso *Finde o crime e o terror* estabelece rima com o fim da estrofe arrematada com *Vendo nascer o amor*. O efeito alcançado é o movimento antitético produzido pelos lexemas *terror* e *amor*. Se relacionados ao tempo, os dois vocábulos representam a trajetória de transformação da realidade com início no passado (terror) e término no futuro (amor).

Esperamos que um dia
Finde o crime e o terror
Haja união de classes
Sem preconceito de cor
Pra Jesus Cristo sorrir
Vendo nascer o amor

O conteúdo do segundo verso é ambíguo no sentido de que existe a possibilidade de abordar a violência psicológica ou moral advindas da divisão de classes e do racismo, como também dos crimes praticados contra o cidadão. Além disso, o sujeito, embora prefira a classe pobre como público de suas preocupações, menciona o desejo de “união entre as classes”. Estes versos estampam dois problemas de grande discussão na sociedade: as dissonâncias entre as classes e o racismo. O enunciador acredita que o preconceito de cor possui alguma relação com a desunião entre as classes. Disto resultam pelo menos duas possibilidades de leitura:

- 1) O conflito base se estabelece entre ricos x pobres e negros x brancos.
- 2) Não existe uma relação biunívoca entre ser rico e branco ou ser pobre e negro. O preconceito existe entre negros e brancos, sejam eles ricos ou pobres.

Bandeira & Soria Batista (2002) lembram que, na Antiguidade, da mesma forma que havia a separação entre judeus e estrangeiros, gregos e bárbaros, a nossa sociedade espelha estas formas primitivas de estratificação, dividindo-se em brancos e negros, ricos e pobres, homens e mulheres. Esta divisão caminha em direção ao estabelecimento de rótulos, de estereotipagens irracionais, promovendo certo tipo de competitividade relacionada a tensões do tipo: forte x fraco, capacitado x incapacitado, entre outras tensões que alicerçam o par superioridade x inferioridade.

O sujeito, na ambição de ter seus valores realizados, centraliza suas atenções em apenas uma possibilidade, a vinda do século, como a única forma de transformar a realidade do país. Disso, resulta uma característica desta cantoria: não há apelo às autoridades políticas e nem as penaliza pelo quadro obscuro pelo qual passa o Brasil. Um exemplo do desconhecimento político é analisado a seguir, a partir da seguinte estrofe:

Que a privatização
Nos ajude a cada dia
Toda residência tenha
Telefone e energia
Para o pobre ter direito
A sua cidadania

Segundo o Dicionário Digital Caldas Aulete, privatizar é “pôr (empresa ou serviço público) sob controle ou posse do setor privado”. Esta concisa definição é suficiente para mostrar a ingenuidade do pensamento do sujeito, porque, ao tornar privado um serviço ou empresa pública, o acesso é reduzido e suas condições sofrem exigências de ordem financeira, isto é, o serviço prestado será encarecido e o cidadão de baixa renda é quem sofrerá com mais uma despesa em seu salário. A privatização atinge vários setores da economia como transportes, telecomunicações, eletricidade etc. Inclusive, o discurso do enunciador traz marcas de dois destes setores: telefone e energia. Com relação ao primeiro, a década em que a cantoria

foi produzida, telefone fixo era restrito a empresas e a pessoas de alta renda, enquanto o pobre (principal referência na cantoria), desprovia de condições para obtê-lo.

Comparando a postura do enunciador durante o discurso religioso e o político, percebe-se que, no primeiro, ele ocupa uma posição ativa ou coercitiva, pois já incorpora essa ideologia em seu discurso e tenta impô-la; enquanto no segundo, assume uma posição passiva, aceitando a ideologia de uma ação política que não visa, primeiramente, o cidadão, mas ao sistema capitalista.

No que se refere à análise temporal da cantoria, um primeiro aspecto deve ser observado: ela traz o sentimento da coletividade de uma época onde se vivia a expectativa da passagem do século XX ao XXI. No entanto, em 1999 (ano de produção da cantoria), houve uma ligeira confusão ao imaginar que o ano 2000 correspondia a um novo século, fato que somente ocorreria no ano seguinte. Essa visão da época é reiterada através da voz das repentistas visualizáveis nos seguintes desfechos:

Espero que tudo mude
Depois do ano dois mil

Na luz do século vindouro
Está a nossa esperança

Os versos acima constituem um exemplo de como se apresentam os verbos na cantoria: predomina o tempo presente e o modo subjuntivo. Os enunciados produzidos pelo enunciador coincidem com o tempo da enunciação, o que semioticamente configura-se como debreagem temporal enunciativa. A sincronia entre o tempo da enunciação e o do enunciado, engendra o traço semântico /simultaneidade/. A partir deste traço, instaura-se o objeto de toda o discurso do sujeito: a realização de valores em tempo futuro, atribuído pelo traço semântico /posterioridade/.

Inicialmente, o tempo da cantoria é o presente do indicativo. Há uma funcionalidade subjacente ao seu emprego quando contrastado com o restante da cantoria: a de apresentar suscintamente o quadro atual por que passa o país:

O que vem acontecendo
Nesse querido Brasil
É violência no campo
Mortalidade infantil
Espero que tudo mude
Depois do ano dois mil

Nós vivemos o perfil
De um quadro bastante escuro
Com desarmonia interna
Deixando o povo inseguro
Não queremos que esse quadro
Aconteça no futuro

O presente do indicativo introduz a situação real do Brasil, concatenando argumentos disfóricos: violência no campo, mortalidade infantil, desarmonia interna, povo inseguro. Neste cenário, pode-se falar da realidade objetiva vivida pelo sujeito, mas suas pretensões são construídas em realidade outra, porém de forma subjetiva. Por essa razão, a cantoria sofre uma mudança em relação ao modo verbal: predomina o modo subjuntivo e, embora o tempo continue sendo o presente, o efeito é obter o desejo de presentificação do futuro:

O QUE É DITO

O QUE QUER DIZER

Que não falte pra criança

Não faltará para a criança assistência hospitalar

Assistência hospitalar

[...]

Que o campo, o rio e o mar

O campo, o rio e o mar não serão mais poluídos

Não sejam mais poluídos

[...]

Que se irrigue a metade

Será irrigada a metade dos sertões dos nove Estados

Dos sertões dos nove Estados

[...]

Esperamos que um dia

Um dia serão findados o crime e o terror

Finde o crime e o terror

[...]

Conclui-se que, de fato, o desejo se apresenta, mas trata-se de anseios com vinculações no futuro. Há uma diferença entre aquilo que é dito e aquilo que o enunciador de fato quer dizer.

Sobre este aspecto, Rastier (2015, p. 490) antecipa que “as línguas permitem, por outro lado, falar dos ausentes e constituir entidades que povoam a zona distal, situadas em outros lugares, outros tempos e outros modos”.

No que concerne à análise espacial, o enunciador é alguém que transita por diversos espaços. Estes são escolhidos em função da necessidade. Elencam-se os espaços projetados pelo enunciador caracterizado pelo sujeito:

Brasil, campo, rio, mar, florestas, escola, região Nordeste, Sertão, residência



Século XXI

O *século XXI*, configura-se, em um só momento, como o tempo e o espaço de realizações. Neste sentido, o esquema acima mostra que os espaços são projeções feitas pelo enunciador sobre um único lugar: o Brasil do futuro. O novo século apresenta-se com dois modos de representação: o lugar do improvável, um espaço psicológico que apenas adquire concretude no imaginário do sujeito e a instância onde se idealizam outros espaços. Para exemplificar, perceba-se como a estrutura do modo subjuntivo contribui, de certa forma, para criar a ilusão existencial dos espaços em relação à posterioridade.

Que o campo, o rio e o mar / Não sejam mais poluídos
(que) As florestas (sejam) respeitadas
Toda escola pública tenha / Uma boa qualidade
Que se irrigue a metade / Dos sertões dos nove Estados
Pra os problemas do Nordeste / Serem solucionados
Toda residência tenha / Telefone e energia

A abordagem discursiva dos espaços permitiu observar um conflito global estabelecido na cantoria: o século XX é caracterizado pelo sofrimento e o século XXI, pela possibilidade de melhoria.

O espaço *campo*, geralmente reconhecido como um lugar onde se respira ares de tranquilidade, caracterizado pelo sujeito como um lugar manchado pela violência. Uma causa antiga para esse ambiente conturbado está relacionada com questão agrária e as disputas de terra, muitas delas envolvendo povos indígenas e trabalhadores rurais. Para ilustrar, relembre-se da chacina ocorrida em 1996, no Estado do Pará, quando dezenove trabalhadores rurais foram mortos em um confronto com a polícia, o episódio ficou conhecido como *O massacre de Eldorado dos Carajás*. O exemplo funciona para mostrar um dos modos de representação dessa violência, pois *campo*, aqui, não se limita a apenas o espaço, mas aos atores provenientes desse espaço.

O uso do qualificativo “querido” para se referir ao Brasil nos primeiros versos (O que vem acontecendo / Neste querido Brasil) denota a relação afetiva do sujeito com o lugar. Sendo objeto de suas preocupações, a pátria aparece como enferma e o único remédio seria uma virada no século.

A cantoria apela para o respeito às florestas e a não poluição do campo, do rio e do mar. Neste caso, configura-se a preocupação com a preservação ambiental. Dos vários problemas que assolam o meio-ambiente, encontra-se o do desmatamento, uma realidade que influencia grandemente nas questões climáticas. A luta diária enfrentada pelos que tentam alguma solução prevê políticas de punição e ações de reflorestamento. Não por acaso, o enunciador arremata sua ideia desejando a reconstrução de espaços outrora destruídos:

Que o campo, rio e o mar
Não sejam mais poluídos
As florestas respeitadas
Os animais protegidos
Lares que foram desfeitos
Venham a ser reconstruídos.

Ao abordar o espaço *escola*, o enunciador deixa pistas de que este ambiente carece de qualidade. Ao mesmo tempo, compreende um lugar de iniciação para o exercício da cidadania e convívio social:

Que o pobre seja educado
Desde da primeira idade
Toda escola pública tenha
Uma boa qualidade
Preparando nossos filhos
Pra nova sociedade

Diante da exposição do enunciador de conceber a escola como espaço de formação “desde da primeira idade”, verificou-se que não houve a menção da família enquanto instituição responsável pela educação dos filhos. Este fato reflete a discussão em ambientes escolares sobre a necessidade de pais e mães que confiam os filhos às responsabilidades da escola. Quando esta confiança vem seguida de boas justificativas, como o cotidiano integral de trabalho dos pais, o

espaço *escola* recebe o estatuto de *proteção*, por representar um lugar que deixa os filhos longe dos perigos do mundo. No entanto, quando não há justificativa coerente, o espaço em questão é sinônimo de “lugar de abandono” e o seu valor simbólico é superior ao valor da família que, aos poucos, se torna espaço secundário, principalmente com a implantação do modelo de escolas em tempo integral.

A análise temática e figurativa da cantoria *O Brasil do futuro* constatou que muitos temas são especificados na tessitura textual e caracterizados por nomes abstratos, enquanto outros são inferidos pela reunião de figuras. Exemplo do primeiro tipo se apresenta nos seguintes versos:

É violência no campo
Mortalidade infantil

Dois aspectos permeiam estes versos: o fato de a violência estar ligada ao espaço *campo* constitui indício para demonstrar qual público o enunciador se identifica. Neste caso, mesmo que o tema seja único, restrito, caracteriza-se pela sua dinamicidade, visto que acabou revelando algo sobre o sujeito, ao contrário de *mortalidade infantil*, caracterizado como estático, pois não forneceu indícios a respeito do enunciador, não transmitindo outra ideia a não ser ela mesma, embora é capaz de gerar outro tema:

Que não falte pra criança
Assistência hospitalar
[...]

A mortalidade infantil e a falta de assistência hospitalar são subtemas de um valor sustentado pelo sujeito: a saúde, que é o tema central abordado nos versos anteriores.

Os versos seguintes apresentam comportamento diferente do tema anterior, porque trata-se da reunião de várias figuras de expressão engendrando um único tema, o meio-ambiente:

Que o campo, o rio e o mar
Não sejam mais poluídos
As florestas respeitadas
Os animais protegidos

Estas figuras expressam o desejo de preservação de um dos maiores patrimônios naturais que o país dispõe, a biodiversidade. Presencia-se, sobretudo, a preocupação com a preservação dos ecossistemas e, indubitavelmente, o homem é o principal agente pela corrupção do meio ambiente. Ações como o desmatamento, provocando o desequilíbrio entre as espécies animais e a destruição de habitats; a poluição de rios e mares, causando a morte de fontes de alimentos para certas populações ribeirinhas, inclusive entre os próprios animais, são alguns dos exemplos de como o fazer humano é principal responsável pela corrupção do meio em que vive.

O próximo tema é o da *religiosidade*, inferido a partir das seguintes figuras:

Os falsos deuses banidos
O verdadeiro adorado
A igreja seja única
Onde o povo ajoelhado
Comunga da santa hóstia
E beba o vinho sagrado

O discurso engendra algumas questões como: falsos deuses, o verdadeiro adorado, igreja única. O Brasil, apesar de toda sua diversidade cultural, tem maioria cristã e os principais representantes desta religião são divididos basicamente entre católicos e protestantes. Para eles, existe apenas um único ser criador de todas as coisas, alguns o denominam de Javé, outros simplesmente preferem chamá-lo de Deus. De acordo com essas tendências, as crenças de outras culturas são apenas respeitadas, mas o que elas vivenciam não é considerado verdadeiro, porque cultuam outras divindades. O enunciador estabelece outro conflito quando nomeia “falsos deuses” em contraposição ao verdadeiro deus adorado”. Presencia-se a defesa do sistema religioso monoteísta e o modelo único de igreja, que é aquela fundada por Jesus Cristo. No entanto, esta igreja única é reivindicada pelo catolicismo, tanto é que o enunciador se identifica com esta tendência ao utilizar elementos propriamente católicos nesta estrofe, como é o caso da combinação entre a hóstia e o vinho:

Onde o povo ajoelhado
Comunga da santa hóstia

E beba o vinho sagrado

A relação entre a igreja única e a ideia de um apelo à união de classes proposta pelo enunciador está na ideia de que a igreja, sendo católica é também universal, ou seja, todos são iguais, tendo Deus como ser único supremo. Portanto, afirmar as diferenças entre classes seria negar o princípio de igualdade entre os homens neste plano religioso.

A análise dos versos anteriores atenta para o caráter monocultural e uniformizador do discurso religioso sustentado pelo enunciador, visto que sua ideologia desconsidera as diversidades culturais e o modo particular que as sociedades constroem seu mundo. Essa perspectiva tende a considerar sua religião como autossuficiente para o indivíduo que a pratica. Como a opção é estritamente católica, não fica isenta a ideia de uma plenitude cristã, centrado na existência de apenas um único ser, princípio do universo.

O fundamento principal de quem necessita cultivar uma divindade é acreditar naquilo além do alcance da visão, tornando o culto justificado pelo sentir. Esta ideia também se faz presente na crença do enunciador de que o novo século poderá reverter este “quadro escuro” pelo qual passa o país. O sentir é o mediador deste discurso do sujeito:

[...]

Espero que tudo mude

Depois do ano dois mil

[...]

Na luz do século vindouro

Está a nossa esperança

O tema *educação* é gerado através da ideia seguinte:

Que o pobre seja educado

Desde da primeira idade

Toda escola pública tenha

Uma boa qualidade

Preparando nossos filhos

Pra nova sociedade

Como se constata, o pobre está diretamente ligado à escola pública. No entanto, os versos apelam para a questão da qualidade da escola ou, de forma generalizante, da educação.

O bem maior pretendido neste discurso é a preparação e formação do indivíduo, valendo-se de estágios relacionados à sua socialização e à sua formação enquanto cidadão.

O enunciador cobra por uma educação de qualidade, mas vários fatores dependem dessa realização. Na verdade, os investimentos deveriam abranger desde as instalações internas da escola até a questão salarial dos profissionais da educação.

Seguindo com a análise temática, percebe-se que, de fato, as escolhas do enunciador revelam suas preferências, como é observado na menção à região Nordeste, única abordada na cantoria, das cinco que possui o país. Por essa razão, se conclui que o enunciador mantém uma relação de proximidade com a mesma. Com base nos versos seguintes, visualiza-se o tema *seca no Nordeste*:

Que se irrigue a metade
Dos sertões dos nove Estados
Pra os problemas do Nordeste
Serem solucionados

Preferiu-se o tema *seca* pela influência do verbo *irrigar*, por evocar a ideia da ausência de chuvas: se se deseja a irrigação no futuro é porque, no presente, não ocorre tal ação. Decorrente disto, surgem os tais “problemas” apontados pelo enunciador. Como a palavra em evidência aparece de forma vaga, imaginam-se várias consequências advindas da escassez de chuvas na região.

Algumas reflexões foram extraídas das ideias de Aziz Nacib Ab’Saber, no *Dossiê Nordeste seco*, de 1999. O autor afirma que “as secas espasmódicas que assolam a região criam discontinuidades forçadas na produção rural e conduzem a um desemprego maciço dos que não têm acesso à terra, relegando-os à condição potencial de retirantes”. O autor enfatiza a insensibilidade do sistema governamental, educacional e midiático em compreender os motivos das irregularidades do clima da região Nordeste.

Nos versos seguintes, segue-se a tematização do *trabalho*:

Que todos desempregados
Encontrem colocação
Apareçam novos meios
De trabalho e produção
E o Brasil se saia bem

Nessa globalização

A preocupação com os desempregados deixa transparecer o *trabalho* como um valor que necessita de atenção especial. Especificamente, os versos enfatizam o desejo de suprir as carências em relação aos novos meios de trabalho e produção.

Nesta estrofe, subjacente ao discurso existe um problema que, até hoje, nunca abandonou o cenário mundial: o de que a globalização tem sido um dos principais responsáveis pelo crescimento do desemprego. O ponto inicial deste problema se localiza a partir do momento em que as novas tecnologias foram substituindo a mão de obra humana.

Lazzareschi (2009) informa que a globalização da economia não é o principal responsável pelo desemprego, pelo trabalho formal e precário, mas trata-se de um fenômeno que intensifica tais problemas, somado à ausência de políticas públicas que possam fomentar a geração de emprego e renda.

De fato, o discurso a favor de um mundo globalizado ludibria o indivíduo a acreditar na equidade da distribuição da riqueza produzida, quando, na verdade, interesses de ordem política e econômica são os fatores mais importantes para o fenômeno.

O enunciador, ao desejar *novos meios de trabalho e produção*, reivindica a criação de novos empregos como solução para o desemprego. No entanto, Camargo (1999) reflete que um dos fatores favoráveis ao aumento da taxa de desemprego foi uma significativa intensificação de métodos sofisticados de produção com o surgimento de novas tecnologias, exigindo maior qualificação por parte dos trabalhadores, acarretando em dissonância entre a oferta e a demanda de mão-de-obra.

Do ponto de vista passional, Giddens (2005) discorre que o desemprego promove no sujeito um estado de choque, ao mesmo tempo seguido de um otimismo, mas se este não for valorizado, é normal o indivíduo atingir um estado de depressão e pessimismo em relação a si mesmo, o que pode resultar em um sujeito conformado com a realidade que vive.

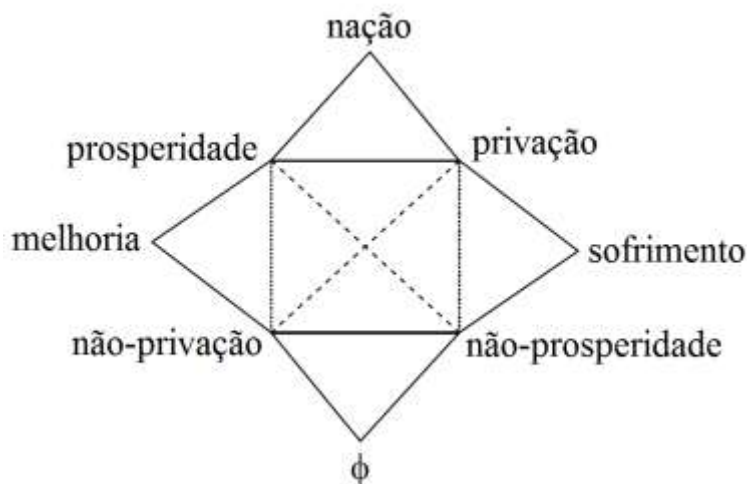
Com base no modelo proposto em Batista (2011), o exame dos valores recobertos pelas figuras de expressão permite depreender as seguintes leituras temáticas:

- 1) A saúde é um valor que garante, sobretudo, a vida.
- 2) Uma sociedade sem segurança significa a presença de indivíduos sem perspectiva, desiludidos com a possibilidade de mudança.
- 3) A educação é o primeiro estágio para o indivíduo se socializar.
- 4) A preservação do meio ambiente oferece meios básicos para a melhoria dos

problemas da população.

- 5) A região Nordeste tem importância substancial, por englobar mais Estados em suas fronteiras do que as outras regiões.
- 6) A defesa do trabalho aponta para duas direções: abranger a todos e de ser o mais diversificado.
- 7) Por sua maioria, a população pobre é vista como o principal representante da nação brasileira.
- 8) O fazer humano é principal responsável pelo desequilíbrio ambiental no país.

Os conflitos descobertos na análise discursiva permitiram estabelecer a oposição semântica geral. A nação, na perspectiva do enunciador, está entre a *prosperidade x privação*, um termo significando as realizações no futuro e o outro representando o tempo presente, momento de disjunção dos valores almejados. A tensão dialética *melhoria* constituiu-se a partir da implicação de *prosperidade* em *não-privação*. A implicação entre *privação* e *não-sofrimento*, resultou na tensão *sofrimento*:



4.2 A mulher de hoje

Esta cantoria inaugura o álbum *Mulheres no repente*, das cantadoras Mocinha de Passira e Minervina Ferreira. Entoadada na modalidade *Gemedeira*, possui um total de onze estrofes.

Nas *estruturas narrativas*, ocorre a presença de dois sujeitos semióticos: o S1 articula vários atores em apenas um actante sujeito, figurativizado pela *mulher*. O S2 reflete as próprias repentistas e sua manifestação ocorre em discurso pela recorrência dos pronomes *me* e *você*:

[...]
Tem mulher fazendo música
Pra gravar em CD
Tem mulher que canta e gosta
Ai! Ai! Ui!Ui!
De me ouvir com você

S1 é identificado como o macrossujeito semiótico *mulher*. O *querer-fazer* é o predicado complexo que o instaura na narrativa e seu objeto de valor é claramente identificado como a *busca pela igualdade e por mais oportunidade*. Neste sentido, o texto permite afirmar que estes valores já se realizaram, pois se o objetivo é efetivado por uma busca, ele já está se concretizando, como afirma os versos seguintes:

[...]
Em relação ao passado
Ai! Ai! Ui!Ui!
Mudou noventa por cent.

[...]
Mas a guerra continua
Ai! Ai! Ui!Ui!
Por mais oportunidade

O S1 conclui a narrativa conjunto com o objeto de valor, embora esse estado ainda não seja satisfatório.

Como a vontade e o interesse de buscar o espaço no mercado de trabalho provém do interior do sujeito, prevalece a autodestinação. O seu adjuvante não é identificado, mas esta ausência é justificada com base na ideia de que a mulher não obtinha qualquer auxílio ou apoio em busca de autonomia. O oponente de S1, aquele que intervém negativamente nesta busca pela inserção da mulher na esfera trabalhista, pode assumir as formas concreta, representada pela figura do homem e abstrata, através do machismo da sociedade.

A cantoria informa que, cada vez mais, S1 está ganhando o espaço merecido, tanto é que sua realidade vem se modificando. Em todo caso, ocorre uma transformação devido ao fazer do sujeito, o que resulta em dois modos de recompensas: na primeira, o fazer do sujeito

incide diretamente no seu interior, pois se sente glorificado pelo resultado de suas ações, o que é caracterizado como sanção cognitiva; na segunda, os espaços alcançados estão relacionados sob a forma de uma sanção pragmática.

S2, por sua vez, instaura-se por um *querer-fazer* e seu objeto de valor não se inscreve numa busca ou procura, mas na necessidade de mostrar um fato: o de que a mulher vem ganhando espaço no mercado de trabalho. Portanto, ela já se encontra em conjunção com este valor. No percurso narrativo de S2, o par oponente e adjuvante não são textualmente especificados, porém, com relação ao adjuvante, considera-se a *inspiração poética* como necessária para a construção dos versos. Ela é modalizada por um *poder-fazer*, porque só assim o sujeito pode transmitir como as oportunidades de trabalho para a mulher estão se ampliando.

O repentista moderno reconhece a necessidade de se qualificar cada vez mais, a fim de satisfazer as solicitações do seu público. Neste sentido, S2 tem sua competência modal caracterizada por um *saber* adquirido para a realização da ação e este *saber* é o conhecimento sobre a trajetória da mulher ao longo do tempo, marcado pelos limites impostos pela sociedade. Ainda na instância do adjuvante, poderia ser objetado que os conhecimentos de música, de rima, de viola, fizessem parte da competência modal da repentista, o que não estaria equivocado, mas tais conhecimentos são intrínsecos à pessoa dedicada ao ofício de cantador, enquanto àqueles são saberes que S2 teve de adquirir se quisesse realizar seu percurso para obter o valor.

Na *análise das estruturas discursivas*, verifica-se que há a inserção do sujeito mulher em outras esferas trabalhistas, provocando a ruptura de espaços outrora homogêneos para a construção de espaços cada vez mais heterogêneos. Desta transição, há a diferenciação de valores atribuídos ao sujeito mulher enquanto membro de outros setores que não a residência, como a desvalorização e a baixa remuneração pelo seu trabalho. Em contrapartida, no espaço da casa, desempenhando a função de protetora, educadora e serva, dependente, confinada ao trabalho doméstico, se tornará, na perspectiva patriarcal, objeto de idealização, de respeito, devido à presença de vozes de uma sociedade que enxerga a mulher confinada ao ambiente familiar.

A cantoria gira em torno do valor *trabalho* e *a busca pela igualdade*. Ela esboça a ideia de que, à mulher, era negado o direito de trabalhar, quando, na verdade, quer apontar o quão era escasso o mercado de trabalho para as mulheres nas áreas em que a predominância masculina se fazia sentir unânime. Nestas áreas, ela considerada como um auxiliar ou coadjuvante do homem.

Durante muito tempo, a mulher tem sido vítima de preconceito e seu ofício era essencialmente doméstico. Tal atividade, na perspectiva machista, é considerada símbolo diretamente relacionado ao “feminino”, tanto que a presença de homens exercendo tarefas domésticas era vista como algo ridículo. Atualmente, é possível verificar outra postura no universo masculino ocasionada pela tomada de consciência para mostrar que o homem pode ser tão capaz de cuidar da casa quanto à mulher. Nesse sentido, muitas são as ocorrências de homens cuidando do lar e dos filhos, enquanto mulheres se dedicam ao trabalho para suprir as necessidades da casa.

Adentrando na ideologia do enunciador, na atualidade, a mulher encontra-se em um estado emancipatório, a partir do qual as relações entre dominador (homem) x dominado (mulher) vão sendo desfeitas com a busca pela igualdade. Nesta oposição, o sujeito abandona o estatuto de alguém que assumia uma postura passiva diante das imposições sociais, para assumir um estado de agente de suas próprias ações. Os versos seguintes mostram o momento em que a autoconfiança é um dos atributos que lança o sujeito em querer transformar sua realidade:

A mulher hoje é feliz	A luta é muito pesada
Na busca da igualdade	Mas a mulher não estranha
Luta de gênero e de classe	A revolução dos tempos
Mudando a realidade	Lhe joga em qualquer façanha
Mas a guerra continua	Pois só se leva o troféu
Ai! Ai! Ui!Ui!	Ai! Ai! Ui!Ui!
Por mais oportunidade	Depois da batalha ganha

Os versos apontam para uma mudança no plano das conquistas pessoais (estas são exteriores), como também para uma transformação passional, que é internalizada pela mulher: “A mulher hoje é feliz” porque adquiriu autonomia, independência, autoconfiança, diferentemente do que acontecia no passado quando era insatisfeita, limitada e não-realizada.

Como visto na cantoria anterior, o cerne de todo o discurso já se apresenta na primeira estrofe. Neste caso, os versos *Desde da comerciária / A que faz medicamento* funcionam como argumento inicial que o enunciador utiliza para demonstrar que a extensão das conquistas femininas atingiu grandes proporções:

O espaço da mulher
Se amplia a cada momento
Desde da comerciária
A que faz medicamento
Em relação ao passado
Ai! Ai! Ui! Ui!
Mudou noventa por cento

O enunciador pretende transmitir a ideia de que a mulher pode trabalhar em vários ofícios, o que não acontecia no passado. Nesta estrofe, é possível visualizar um conflito temporal entre a situação do indivíduo em relação ao presente e ao passado. Este conflito não se estabelece apenas em relação ao espaço do *fazer* do sujeito, mas também o espaço do seu ser que “mudou noventa por cento”.

A estrofe seguinte é a única de toda a cantoria que instaura a primeira e a segunda pessoas. Antes, foi presenciado um *eu* pressuposto ou enunciador; agora, verificamos um *eu* e um tu projetados explicitamente no enunciado ou narrador e narratário, conforme Greimas & Courtés (2011, 327):

[...]
Tem mulher fazendo musica
Pra gravar em CD
Tem mulher que canta e gosta
Ai! Ai! Ui!Ui!
De me ouvir com você

As pessoas discursivas instaladas no enunciado se identificam com as próprias repentistas. Trata-se da inserção voluntária do autor na própria obra.

Os versos refletem uma realidade dentro da comunidade repentista que diz respeito à recorrência de novos meios de divulgação da imagem do artista. O cantador adapta-se à modernidade e, devido a fatores de ordem financeira, recorre à gravação de CD's na tentativa de disseminar o talento, as produções e, sobretudo, a própria imagem, já que as apresentações em público não são muito regulares. Atualmente, esta prática já é comum e alcançar este objetivo é sinônimo de vitória para o poeta do repente.

As conquistas femininas estão presentes em diversas áreas, como a política e o esporte, um que faz uso da oratória e outra da força física:

Da política hoje se vê
Que com o homem compete
Se destaca na cultura
No futebol no basquete
Em todos campos da vida
Ai! Ai! Ui! Ui!
Ela está pintando o sete!

Os lexemas *compete* e *destaca* sustentam a ideia de que a capacidade da mulher já pode ser igualada e até mesmo superada em relação à capacidade homem. Ao lançar-se em outros territórios, a mulher põe suas aptidões em jogo, demonstra ser tão competente quanto o outro. O resultado desta disputa é a visibilidade, o reconhecimento, a superação.

Telles (2013, p. 407-408) fala como as mulheres do século XIX não eram bem vistas quando se envolviam com alguma causa política. No nível literário, era tratada como um ser incapacitado para qualquer exigência física ou mental. No nível artístico, a autora afirma que “tanto na vida quanto na arte, a mulher do século passado aprendia a ser tola, a adequar-se a um retrato do qual não era a autora” e “excluídas do processo de criação cultural, as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina”.

Já no que se refere à participação da mulher no esporte, as raízes são mais profundas, remetendo à Grécia antiga, durante os Jogos Olímpicos, em que a mulher era impedida de participar ou de praticar qualquer atividade esportiva (ALONSO, 2003, p. 44). A inserção da mulher em atividades esportivas tornou-se uma resposta às formas de liberdade impostas socialmente, bem como à ideia da fragilidade feminina, no momento em que as mulheres se lançavam em atividades que exigiam grande empenho corporal (ibid. p. 35).

Os versos seguintes inauguram outros perfis femininos e realidades distintas: mulheres se destacando na mídia pela beleza do corpo e outras pelo ofício na zonal rural:

Tem mulher sendo manchete
Corpo lindo e sensual
Tem mulher trabalhadora

Dentro da zona rural
Que nem sabe aonde fica
Ai!, ai!, ui!, ui!...
O Distrito Federal

A mulher retratada como *corpo lindo e sensual* reflete a discussão sobre a ideologia dos padrões de beleza ou a “ditadura” do corpo perfeito.

No entanto, o discurso estereotipado do *corpo perfeito* nem sempre existiu. Gardner, cientista inglês do século XIX, em jornada pela província do Ceará, descobriu que: “Gordura é, com efeito, o encanto principal da bela do Brasil e o maior elogio que se lhe pode dirigir é dizer que está ficando, de dia em dia, mais gorda e mais bonita, coisa que cedo lhes acontece, à maioria delas, pela vida sedentária que todas levam” (GARDNER, 1836, p. 140).

Os discursos em defesa de um “corpo lindo e sensual” ganharam repercussão através da constante preocupação com a saúde, principalmente a obesidade, abrindo espaço para a perpetuação dos slogans que estimulam a prática do *fitness*. No cenário midiático, geralmente em comerciais, é corriqueira a presença de mulheres com corpos esculturais, destacando-se não por algum talento, em primeiro lugar, mas simplesmente por estarem dentro dos padrões exigidos para a realização da propaganda.

A estrofe seguinte põe em cena profissões que compartilham de algum traço em comum, exceto o ofício de pedreira que, talvez, esteja presente com o intuito de compor a rima com bombeira:

No campo policial,
Tem delegada e bombeira
A promotora, juíza,
Advogada, pedreira
Nosso espaço está se abrindo
Ai!, ai!, ui!, ui!...
Mesmo que o homem não queira.

A maioria destas profissões é exigida do indivíduo com alto grau de formação educacional e esta conquista foi possível graças à inserção da mulher nas universidades.

Sadek (2009) afirma que a independência feminina permitiu uma nova ordem nas relações trabalhistas: hoje, a mulher vem abandonando postos de prestação de serviços para disputar, com os homens, posições de comando e funções que exigem alta especialização.

Apesar do ideal de conquista expressa nos versos acima, as profissões de delegada, bombeira, promotora, advogada e juíza possuem *status* social diferente da mulher que se dedica à alvenaria, justamente pela exigência de escolaridade mais inferior do que as outras e pelo fato de ser trabalho considerado com grande exigência física.

Na mesma situação, encontra-se a mulher caminhoneira, com a incumbência de viajar por longos períodos de tempo nas estradas:

A mulher caminhoneira
Já viaja acostumada
A dormir de meia noite
Se acordar de madrugada
Sem temer os obstáculos
Ai!, ai!, ui!, ui
Que existem na estrada

As dificuldades enfrentadas pela mulher caminhoneira são destacadas numa entrevista realizada por Patrícia Zaidan para a revista Claudia, em 20 de novembro de 2014. Viviane, a entrevistada, revela que passa até vinte dias para retornar para casa. Essa dedicação é justificada por um desejo maior que a mesma revela: “Preciso trabalhar, quero conquistar muitas coisas, ter independência, uma pequena frota”. A editora Patrícia Zaidan confirma os perigos enfrentados pela mulher no exercício da profissão: “os pátios onde a motorista estaciona para dormir são escuros, ocorrem estupros e o preconceito é o de sempre”. Viviane confirma o preconceito advindos de homens que a enxergam como auxiliar de caminhoneiro ou até mesmo como prostituta.

A experiência acima tem a função de demonstrar pragmaticamente como se manifestam os obstáculos referidos nos versos: questões como a jornada intensa de trabalho que desafia a condição física do trabalhador.

A existência das mulheres se aventurando nas estradas é uma das formas concretas da liberdade alcançada, da autonomia conquistada, de um *poder-fazer*. A mesma ideologia é expressa através dos seguintes versos:

Sempre a mulher acompanha
Qualquer batalha tremenda
Do povoado a cidade
Do curral para a fazenda
Se Deus não lhe defender
Ai! Ai! Ui!Ui!
Não tem mais quem lhe defenda

Silva (2013, p. 568) explica que:

No mundo do trabalho do colonato, as mulheres exerciam as mais diferentes tarefas acompanhadas dos homens. O mesmo ocorria no mundo lúcido. As mulheres que infringiam as normas eram “faladas”, isto é, estigmatizadas. A mobilidade das mulheres era vigiada tanto no espaço do trabalho, nas atividades lúdicas, como no espaço doméstico. Andar só, sair só eram sinais de exclusão, marginalização e de toda espécie de estereótipos.

Todavia, os versos inauguram outras relações da dependência da mulher em relação ao homem. A independência feminina (Do povoado a cidade / Do curral para a fazenda) constitui a negação da estrutura de poder centrada na figura masculina. Decorrente disto, encontra-se um ideal de autonomia, quando nega necessidade de “proteção” masculina (Se Deus não lhe defender / Ai! Ai! Ui!Ui! / Não tem mais quem lhe defenda).

A análise temporal da cantoria constatou que as realizações do sujeito são construídas no presente do indicativo com algumas ocorrências de gerúndio e de infinitivo, refletindo a atualidade da ação. Observam-se as seguintes frases:

“A que faz medicamento”, “Mulher passando receita”, “Cirurgiando os doentes”, “A mulher hoje é feliz”, “Mudando a realidade”, “Mas a guerra continua”, “Dando assistência ao bebê”, “Tem mulher fazendo música”, “Tem mulher que canta e gosta”, “De me ouvir com você”, “Que com o homem compete”, “Se destaca na cultura”, “Tem mulher sendo manchete”, “Que nem sabe aonde fica”, “Já viaja acostumada”, “A dormir de meia noite”, “Se acordar de madrugada”, “Sem temer os obstáculos”, “Mas a mulher não estranha”, “Sempre a mulher acompanha”, “Não queremos divisão”.

A significação sustentada pelos verbos se liga à proposta da cantoria: um tempo que, ao mesmo tempo, põe um sujeito em sintonia com os objetivos almejados e que inscreve esses valores em um processo contínuo.

A voz da mulher repentista é o canal em que se projeta um sujeito histórico, o qual, ao mesmo tempo que exalta as glórias de um presente em construção, deixa rastros das dificuldades de um passado sem perspectiva. Há uma inversão das relações que, no passado, eram marcadas na ordem do dever muito mais do que na ordem do querer. Quanto mais a mulher busca a emancipação, menos coerções são impressas e mais autonomia é obtida, o que justifica a presença de apenas uma modalidade caracterizando o presente.

Com a análise espacial, perceber-se-á que várias das profissões elencadas substituem o lugar de atuação propriamente dito. Antes o enunciador inicia o discurso com uma noção genérica de espaço:

O espaço da mulher
Se amplia a cada momento
Desde da comerciária
A que faz medicamento
Em relação ao passado
Ai! Ai! Ui! Ui!
Mudou noventa por cento

O que se pode afirmar aqui a respeito do espaço é o seu sentido estritamente trabalhista. Abordado de forma genérica, o espaço é aquele constituído das realizações até então alcançadas. Direciona-se para além do presente, amplia-se a cada momento, ao mesmo tempo que não deixa de olhar para o passado (mudou noventa por cento). Estas relações temporais funcionam como objeto central da ideia de espaço que o enunciador traz inicialmente, ou seja, espaço, nesse sentido, reclama o olhar para o passado e para o presente.

Nos versos adiante, a noção de espaço sofre estreitamento, visto que a cantoria envereda do geral para o específico:

Tem mulher em movimento
Da capela pra matriz
Mulher passando receita
Tem mulher com bisturis
Cirurgiando os doentes
Ai! Ai! Ui! Ui!

Nos hospitais do país

Capela e matriz são espaços que remetem à religião. Estes espaços têm a função de reafirmar um comportamento que perdura a séculos: o fato de que, na sociedade brasileira, as mulheres têm mais vínculo com a vida religiosa do que os homens. Estes se preocupavam mais com questões políticas, aquelas frequentavam igrejas.

Hospital é o espaço que situa a mulher em outras perspectivas: quando não se encontrava na condição de paciente, exercia a enfermagem. Neste espaço, a mulher é a médica, a cirurgiã responsável por salvar vida. Seu posto ocupa na hierarquia médica um dos lugares mais elevados.

Outras formas de representações espaciais são apresentadas pelas figuras seguintes:

Na política hoje se vê
Que com o homem compete
Se destaca na cultura
No futebol no basquete
Em todos campos da vida
Ai! Ai! Ui!Ui!
Ela está pintando o sete!

Mesmo sendo de conhecimento que os espaços acima (política, cultura, futebol, basquete) são ocupados majoritariamente por homens, a intenção é exaltar o destaque da mulher nestas áreas. Neste sentido, entra em questão problemas como reconhecimento e capacidade. Por exemplo, na política a presença feminina tem crescido não apenas como forma de competição, mas como um modo de convocar o gênero para maior reflexão sobre as formas de repressão sofridas socialmente.

Na esfera esportiva, especificamente no futebol, a desvalorização se intensifica com a preferência das emissoras de televisão em transmitir jogos masculinos à femininos. Neste contexto, a jogadora de futebol é concebida profissionalmente como um sujeito basicamente invisível. Até mesmo o patriotismo proporcionado pelo esporte é diferente quando há mulheres disputando algum torneio em que a figura masculina é pioneira.

Quando existe uma atenção por parte da mídia e da população, a incidência recai sobre o corpo e não na figura da mulher:

Tem mulher sendo manchete

Corpo lindo e sensual

[...]

Neste caso, o espaço midiático se revela, preferencialmente, como o lugar da exploração do corpo. Na contramão disso, verifica-se o surgimento de espaços que valorizam o potencial da mulher trabalhadora:

No campo policial,

Tem delegada e bombeira

A promotora, juíza,

Advogada, pedreira

[...]

Na seguinte estrofe, a caracterização de espaços desfavoráveis ao desempenho profissional do sujeito surge através da exigência da profissão:

A mulher caminhoneira

Já viaja acostumada

A dormir de meia noite

Se acordar de madrugada

Sem temer os obstáculos

Ai!, ai!, ui!, ui

Que existem na estrada

Ao exercer o ofício de caminhoneira, o espaço *estrada* representa no plano psicológico o perigo, as dificuldades, a distância da família, o prazer pela profissão.

O espaço pode vir também representado como símbolo da liberdade de transição ou da independência:

Sempre a mulher acompanha

Qualquer batalha tremenda

Do povoado a cidade

Do curral para a fazenda
Se Deus não lhe defender
Ai! Ai! Ui!Ui!
Não tem mais quem lhe defenda

Como visto anteriormente, a *autonomia* é o tema principal em todo o discurso do enunciador. Concatenados a este tema, estavam a conquista pela independência financeira, o direito de luta pela igualdade. As lutas femininas desencadearam-se em diversas áreas: político, cultural, jurídico e ainda na medicina, na alvenaria, na condução de caminhões etc.

No Brasil do século XIX, afirma Hahner (2012), poucas foram as mulheres, geralmente viúvas que exerceram o papel de administradoras das fazendas dos falecidos maridos. Outras, nas grandes cidades, supervisionavam produções de variados tipos, como roupas, bebidas e alimentos. O autor relembra a figura de Veridiana Prado (1825-1910), como símbolo de autonomia feminina da época, exercendo influência nos assuntos de ordem política, econômica e cultural. Sua figura tornou-se bastante emblemática pela a atitude de se separar do marido após trinta e sete anos de casada, o que era fortemente reprovado pela sociedade.

Outra figura emblemática da época foi Nísia Floresta, concebida como a intelectual mais extraordinária da época (HAHNER, 2012). Trabalhou como professora, lutou pela educação e pela valorização social das mulheres, reivindicou pela a abolição da escravatura e pela liberdade religiosa no Brasil.

No mesmo século citado acima, surgiram outras figuras importantes, símbolos da luta contra a opressão e da quebra dos paradigmas sociais. Mesmo assim, citam-se casos específicos, pois a maioria pobre e analfabeta permanecia vinculada à família e dependente do esposo. Birolí (2013) reflete que:

Os padrões que derivam das formas socialmente estruturadas de opressão, sobretudo os padrões das desigualdades que se cristalizam e reproduzem, impõem limites à autonomia dos indivíduos e, portanto, ao modo como vivem e definem seus interesses e projetos. (BIROLI, 2013, p. 91)

Ainda hoje, existem dissonâncias salariais entre homens e mulheres. O preconceito propaga-se de tal modo que a justificativa por ganhar uma remuneração inferior é pelo simples fato de ser mulher. Além do mais, há empresas que alegam prejuízo com a presença feminina, já que a necessidade de engravidar pode gerar encargos para um sistema que prioriza o lucro acima de tudo.

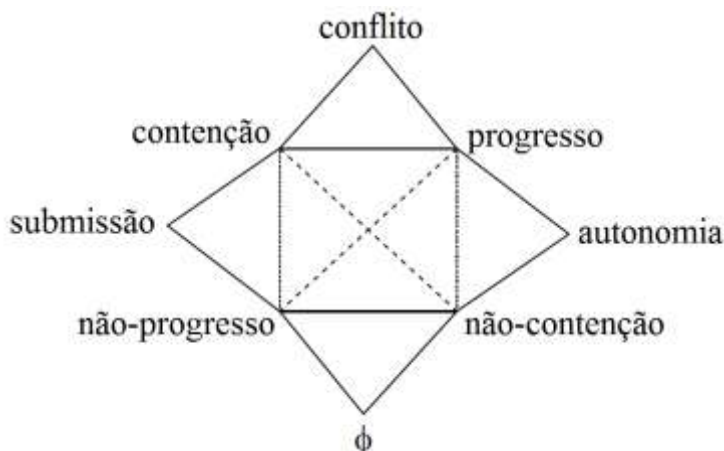
Reflete-se, portanto, não somente o valor pelo trabalho, mas o valor enquanto várias funções sociais do mesmo ser, como a mulher dona de casa, a trabalhadora, a educadora, a esposa.

Silva (2013) afirma que:

A individualização do trabalho não provocou a igualdade nas relações entre homens e mulheres, e nem a inversão na estrutura de poder. A independência econômica feminina não representou o término das desigualdades entre homens e mulheres porque elas não se resumem à esfera econômica e material. Estão presentes na cultura, nas ideias, nos símbolos, na linguagem, no imaginário; enfim, formam um conjunto de representações sociais que impregnam as relações. (SILVA, 2013, p. 563)

Por isso, as teorias de feministas e de gênero surgem como uma forma de refletir, questionar e discutir as formas de representação feminina na literatura, no cinema, na mídia, nas artes etc. Muitas vezes, ao tentar se afirmar em contextos distintos, a mulher tem sua imagem sujeita à visão do outro. Forja-se não o ser em sua essência, mas um ser modelado pelo pensamento, pela ideia ou pelo julgamento que se faz dele.

Os conflitos existentes na cantoria permitiram articular as condições que o sujeito viveu durante a história. A relação entre os contrários que a cantoria traz se estabelece entre os metatermos *contenção x progresso*. O primeiro elemento trata dos impedimentos, das limitações e da falta de liberdade que a mulher sofreu no tempo. O segundo ressalta o que tem conseguido com a busca pela igualdade. Como *contenção* implica em *não-progresso*, a tensão dialética estabelecida é *submissão*; já *progresso* implica em *não-contenção*, constituindo a tensão dialética *autonomia*. Tais relações são facilmente observáveis através do octógono semiótico:



Os versos apontam para a visibilidade de cada sujeito, porque, ao colocar em evidência o não-saber da mulher do campo, afirma-se que umas recebem mais atenção do que outras. Este desequilíbrio é parte de um discurso antigo que contrapõe o sema *rusticidade* como caracterizador do campo, e a metrópole, como ideal de “civilização”. Neste embate, a questão do *saber* é um fator de diferenciação, pois compara dois perfis com importâncias singulares para a realidade em que eles estão inseridos.

4.3 O Brasil que imagino

A cantoria é entoada por Lucinha Saraiva e Luzian Matias, executada na modalidade poética setilha. Segundo Silva (2011), esta modalidade foi criada por Manoel Leopoldo de Mendonça Serrador e nada mais é do que uma adaptação da sextilha. Na verdade, a cantoria escolhida traz uma estrofe estruturada com versos em decassílabos, diferente daquela proposta originalmente por Manoel Serrador, idealizada em versos heptassílabos.

As *estruturas narrativas* da cantoria articulam apenas dois actantes, sujeito e objeto. O S1 se apresenta na primeira pessoa do discurso e se instaura por um *querer-fazer-criar*. Por esse motivo, seu valor é a sedução.

Nas *estruturas discursivas*, foi identificado um enunciador produtor do enunciado e outro explicitamente instalado no interior do enunciado. No primeiro caso, o sujeito projeta os actantes no enunciado e está debreado no tempo e no espaço do seu enunciatário. No segundo caso, o enunciador assume a função de destinador do discurso e encontra-se embreado no tempo e no espaço com os atores discursivos.

Nesta cantoria, a principal intenção do enunciador é enaltecer o país em que habita, de modo a idealizá-lo. Característica vinda de um ideal romântico, a exaltação da pátria era o modo como os poetas da época tentaram afirmar uma identidade brasileira.

O sujeito, sabendo dos problemas sociais do país, descreve como seria um Brasil ideal para ele:

O Brasil que imagino é diferente
Nele vejo somente cenas belas
Não há brigas de gangues, nem corruptos

Não há pontos de drogas, nem favelas
Há somente infinitas alegrias
Praças, parques, tranquilas moradias
E felizes cristãos morando nelas

Cria-se uma expectativa sobre um outro Brasil, recriado na mente do sujeito. O otimismo é o atributo que caracteriza o enunciador da cantoria, cujo discurso se constrói pela recorrência de elementos eufóricos. O enunciador reconstrói a realidade de modo a fugir do cenário da desigualdade, do sofrimento, da discriminação, do desrespeito. Um artifício que ele utiliza para manter sua posição é o jogo de afirmações e negações de cenários, como:

Não há brigas de gangues, nem corruptos	Praças, parques, tranquilas moradias
Não há pontos de drogas, nem favelas	E felizes cristãos morando nelas

O enunciador, ao excluir as favelas, demonstrou-se preconceituoso. Deixa de lado o fato de que lá residem pessoas que não têm qualquer relação com a criminalidade: são trabalhadores assalariados, donas de casa, estudantes, vendedores ambulantes. Um público, geralmente de renda baixa, cujo valor é viver de forma digna através do trabalho.

Os versos seguintes atentam para a caracterização de um ambiente de organização (flores nas janelas) e harmônico (os casais estão sempre apaixonados):

Há varandas e flores nas janelas
E os limpos cruzando as avenidas
Os casais estão sempre apaixonados
As crianças libertas e assistidas
Os patrões irmanados produzindo
Os doutores usando e assistindo
E as polícias em paz salvando vidas

Ao falar de crianças, patrões, doutores, flores, polícias, o enunciador não pretende estabelecer laços de aproximação entre eles, mas afirmar que o modelo de Brasil almejado por ele atinge diversas indivíduos, cada um na sua esfera. Estes aparecem no discurso enunciado como se fossem imagens ou *flashes* projetados na mente do enunciador.

Diferentemente da estrofe anterior que elencou vários indivíduos independentes, os versos seguintes focalizam única e simplesmente nos adolescentes:

No brasil que imagino adolescentes
Gostam mais de estudar e jogar bola
Se exercitam e não curtem vídeo game
Não conhecem maconha crack e cola
Tem por isso um progresso gradual
Se alimentam de modo natural
Tem dois lares que tem casa e escola

Da forma como fala do adolescente, é possível saber algo mais sobre o enunciador: alguém que se identifica com pais e mães que veem no vídeo game uma ameaça aos estudos e à saúde dos filhos, devido ao poder de atração que estes jogos provocam nos jovens. Imaginam-se adolescentes inclinados para o progresso, para o desenvolvimento pessoal (se exercitam, estudam) e para as interações sociais (jogam bola). Não à toa, o *eu* se instala no interior do enunciado, assim, ele mantém aproximação com os adolescentes.

Um modo de aludir à realidade é fazendo uso de efeitos sonoros:

Não há bomba, punhal e nem pistola
As florestas são muitas e intocáveis
Sobra pão sobra lei sobra justiça
Os que plantam são homens incansáveis
Os que chegam de fora são bem-vindos
Os governos propalam sonhos lindos
E os políticos são homens respeitáveis

Analisando o verso *Não há bomba, punhal e nem pistola*, há um efeito estético produzido pelos fonemas bilabiais /p/ e /b/: a explosão do ar que caracteriza os dois fonemas reflete diretamente para um ambiente marcado pelo terror, pela desordem ou balbúrdia causada pela criminalidade, indicando claramente o som de disparos. O restante dos versos promove o clima de tranquilidade ou harmonia almejados pelo enunciador e o efeito estético responsável é causado pelas várias recorrências da sibilante surda /s/.

Além desse recurso, enunciador faz uso da metáfora contida no verso *Não germina a semente do ruim*, como artifício para sustentar o desejo de um Brasil livre da maldade. A perspectiva adotada é a de que a maldade é brotada e se espalha da mesma forma que a semente.

Há amigos fieis há bons vizinhos

Não germina a semente do ruim

A respeito da constituição dos atores, Greimas & Courtés (2011, p.45) afirmam que o nome próprio não é condição *sine qua non* para sua existência. No entanto, o ator pode ser reconhecido pela sua função social.

Por várias vezes, a inserção dos autores em discurso se dava verso a verso. Geralmente, eles eram identificados por grupos sociais e não mantinham relações com outros atores. A diversidade e o número de atores que aparecem na cantoria estão relacionados com a ideia de que o enunciador fala de um país populoso e de considerável extensão territorial, caracterizado pelas diversidades sociais e culturais, como o Brasil. Os atores se constituem na coletividade, por isso, não se fala do doutor, mas em *doutores*. Nesse sentido, cada grupo é reconhecido pela sua singularidade e sua função no ambiente em que se apresenta.

Um olhar atento para cada ator, verificou-se que uns são manifestados em discurso por desempenhar alguma tarefa e outros assumindo uma posição estática, mas mantendo alguma relação com o outro. Eles foram divididos por estarem relacionados com o *fazer* (ação) e com o *ser* (estado):

Os limpos cruzando as avenidas

Os patrões produzindo

Os doutores assistindo

As polícias salvando vidas

As famílias trabalham e ajudam inocentes

Os adolescentes estudam e se exercitam

Os governos propalam sonhos lindos

As crianças são libertas e assistidas

Não há brigas de gangues, nem corruptos

As mulheres são todas protegidas

Não se vê um menor abandonado

Não há filhos sem pais nem pais carentes

Os que plantam são homens incansáveis

Os políticos são homens respeitáveis

Há amigos fieis e bons vizinhos

Os casais estão sempre apaixonados

O ator *crístãos* é caracterizado pela felicidade e por habitar as tranquilas moradias. A identificação com esse grupo tem raiz na figura Jesus Cristo como símbolo da pureza, da humildade, mansidão.

O ator *governos*, remetendo a todos os Estados da federação, deve propalar, difundir sonhos. Este vocábulo, no sentido de futuras realizações, retomam os discursos sobre “o sonho da casa própria”, “o sonho do primeiro emprego”, “o sonho do carro novo”. Por essa razão, os governos são vistos como aqueles que mantêm a esperança do cidadão, pelo amparo e assistência a este.

No Brasil que o enunciador almeja, os políticos seriam homens respeitáveis, porque sua figura remete a de um líder, é responsável por tornar concreto os sonhos dos cidadãos, está disposto a resolver os problemas da população e, como é responsável pelo dinheiro do povo, ser símbolo de honestidade e confiança.

No verso *Os que plantam são homens incansáveis*, é posta em cena a figura dos agricultores, dos latifundiários. A defesa deste autor está relacionada à questão do abastecimento alimentar, pois, no Brasil ao qual o enunciador almeja, não existiria pobreza e fome.

A *mulher* é um sujeito protegido, porque o enunciador sabe o quanto ela sofre pelo abandono causado pela exclusão social. Outra forma de proteção do ator *mulher* pode ser abordada através de leis que defendam seus direitos.

Explorando as relações temporais, verificou-se que a cantoria é alicerçada no tempo presente que articula formas da terceira pessoa e do gerúndio. No caso deste último, há versos em que ele não possui objeto gramatical:

Os patrões irmanados produzindo

Os doutores usando e assistindo

As famílias trabalham progredindo

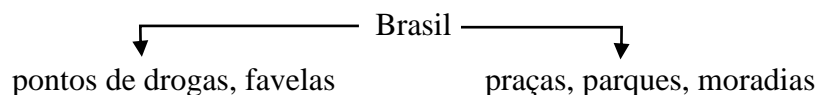
A ideia de processo inacabado instaura seres movidos pela ação, modificando sua própria história e a dos outros pressupostos pela significação do verbo. A única ocorrência de objeto completando o sentido dos verbos no gerúndio é o verso *Partilhando e ajudando os inocentes*. No caso das formas em terceira pessoa, são verbos que se propõem a situar os seres, não levando em consideração o movimento dos atores:

As mulheres são todas protegidas
Os casais estão sempre apaixonados
As florestas são muitas e intocáveis
Há amigos fieis há bons vizinhos
Há varandas e flores nas janelas

As formas da terceira pessoa promovem a estaticidade do mundo idealizado pelo sujeito. A ideia que elas passam é a da simultaneidade. Com elas, a impressão do tempo é a de que ele não se move, portanto, não se insere entre o passado e o futuro. Ele parece não se findar, pois os seres assumem um estado de permanência no tempo.

O espaço das realizações ou utópico é, obviamente, o Brasil. A abordagem aqui segue uma disposição hierárquica e todos os demais espaços estão subordinados ao espaço utópico.

O enunciador estrutura a primeira estrofe elencando os seguintes espaços:



Os espaços da esquerda são considerados disfóricos, pois o senso comum atribui como locais da marginalidade. Ao inserir a favela como espaço ausente do Brasil que imagina, o enunciador traz uma visão de mundo que trata este local como sinônimo de pobreza, de ignorância, onde as pessoas não dispõem do que comer. Geralmente, por se situar à margem do centro urbano, são vistas como locais de compra e venda de drogas.

Sobre o verso *E felizes cristãos morando nelas*, o enunciador se refere aos espaços praças, parques, tranquilas moradias. Elementos eufóricos para o sujeito, geralmente esses espaços são caracterizados pelo ambiente familiar. São espaços vinculados à tranquilidade e, por isso, neles habitaram pessoas civilizadas, ou os cristãos, de acordo com a preferência do enunciador.



O espaço *florestas*, caracterizado como *muitas e intocáveis*, afirma todo um ideal de preservação da natureza. Além disso, retoma o discurso ambiental a favor da preservação da natureza, conseqüentemente condenando a prática do desmatamento.

Sabe-se que o enunciador desejaria um Brasil diferente: as pessoas em harmonia, casas tranquilas, livre da criminalidade etc. Com base nas figuras que a cantoria traz, serão abordados temas que demonstrem essa realidade que o enunciador não gostaria que existisse.

Inicialmente, o enunciador sustenta que o Brasil de sua imaginação não tem gangues ou corruptos, nem pontos de drogas ou favelas. Compactuar com as ideias do sujeito é fechar os olhos para os principais problemas que assolam o país, é assumir uma posição neutra em relação ao outro.

Brigas de gangues, bomba, punhal e pistola são figuras de expressão que remetem ao tema da *violência*. Esta, decorrente dos conflitos entre gangues, promove um clima de tensão e medo entre as demais pessoas. Além disso, pode existir a degradação do patrimônio público e mortes de inocentes. Decorrente disso, o enunciador se lança em defesa de praças, parques, tranquilas moradias, cenas belas.

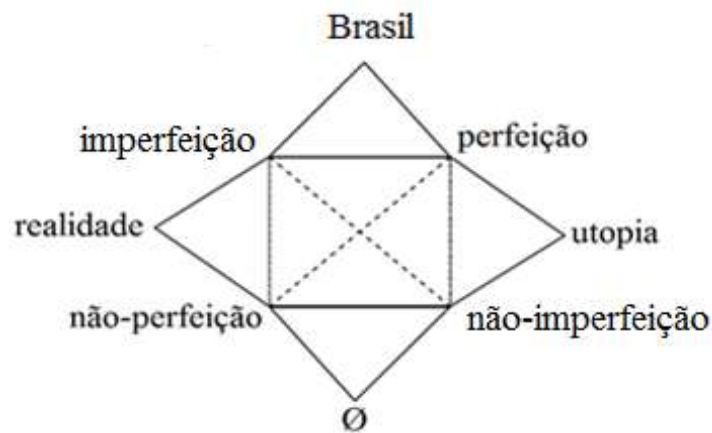
Como *favelas* não fazem parte do modelo de Brasil que ele almeja, o tema decorrente disso é o do *preconceito*, porque ainda se tem uma imagem negativa dessas localidades, simbolizando a marginalidade, a delinquência e também de onde emana o tráfico de drogas.

Praças, parques, tranquilas moradias

E felizes cristãos morando nelas

O *cristianismo*, enquanto tema, é parte das escolhas de um enunciador que, em seu mundo, elege os cristãos como os únicos a habitar “as tranquilas moradias”. As razões desse discurso são comprovadas com o Antigo Testamento da Bíblia, que conta a história dos hebreus, como povo escolhido por Deus, cuja descendência se finda na figura de Jesus Cristo, e os cristãos descendem desse povo. Não por acaso, o Brasil projetado pelo enunciador é o lugar destes eleitos cristãos.

O enunciador discorre sobre um Brasil ideal, mas, na realidade, ele sabe que o país um local com vários conflitos e problemas sociais. Com base nisso, constrói-se a ideia de dois universos, o do contraste e o da perfeição:



A estrutura fundamental da cantoria é baseada na oposição entre *imperfeição x perfeição* porque caracterizam, de um lado, o estado real do Brasil e, do outro, como ele poderia ser para o enunciador, um lugar perfeito. A tensão dialética estabelecida entre *imperfeição x não-perfeição* é o metatermo *realidade*. Embora o sujeito reconheça essa realidade, prefere reconstruí-la de forma harmônica e livre de qualquer desordem que possa perturbar o clima de paz. Por isso, foi estabelecido, do outro lado, o metatermo *utopia*. Demetrius (2015, p.476), informa que a noção deste último foi inventada por Thomas More e significa “nenhum lugar”. Designava uma ilha perfeita, onde todos os cidadãos seriam iguais e viveriam em harmonia.

4.4 Assédio Sexual

A cantoria *Assédio Sexual* é constituída de sete estrofes e foi entoada na modalidade Sextilha. Produzida e executada por Lucinha Saraiva e Luzivan Matias, apresenta uma *sintaxe narrativa* composta de três sujeitos:

O sujeito semiótico 1 (S1) é figurativizado pelo *eu* inscrito na tessitura textual, nada mais do que o reflexo da imagem da mulher repentista. S1 tem por objeto de valor refletir sobre as formas de assédio sexual. Como é destinado pelas suas próprias necessidades, instaura-se pela modalidade complexa do querer-fazer. Para que seu valor seja concretizado, ele descreve as formas que pode assumir assédio sexual.

O sujeito semiótico 2 (S2), a mulher, tem como objeto de valor o respeito. A destinação parte do interior do sujeito, portanto se instaura por um querer-ser-respeitada.

O sujeito semiótico 3 (S3), o homem, pelo padrão ou, simplesmente, todo aquele que pratica assédio. O objeto de valor do S3 é a satisfação dos desejos sexuais e, para isso, tenta ludibriar a mulher de alguma forma, para alcançar o seu objetivo. Destinado pelo desejo, instaura-se pela modalidade complexa do querer-fazer.

S1 termina seu percurso conjunto com valor almejado, porque o atributo de ser poeta lhe confere o poder para realizar a ação:

[...]

Mas como sou poetisa

Quando sou assediada

Peço respeito cantando

Infere-se que S3 conclui seu percurso conjunto objeto, pois se trata de um sujeito dono do espaço em que se encontra para dominar a mulher.

No que se refere ao *nível discursivo*, constatou-se a presença de um enunciador produtor dos enunciados, debreado no tempo e no espaço do seu enunciatário. Posicionando-se de fora, constrói o seu discurso em terceira pessoa:

Assédio sexual

Surge na ocasião

Nessa instância, o enunciador é uma imagem implícita que se faz do autor, ou como é o caso, da repentista, enquanto o enunciatário é o leitor implícito, podendo este ser feminino ou masculino, agentes de segurança pública etc.

A segunda instância ocorrida na mesma cantoria é quando o enunciador instala o *eu* dentro do próprio enunciado, caracterizando a enunciação enunciada:

Eu gosto de ser mulher

Dar amor e ser amada

Mas como sou poetisa

Quando sou assediada

Peço respeito cantando

Pra me livrar da cantada

Aqui, o enunciador assume outra instância: a de narrador. Ele instala seu possível narratário, um *tu* explícito. Este sujeito pode também delegar a voz a um ator instalado no discurso

No momento em que o patrão
Faz seus planos imorais
Olha pra a empregada e diz:
“Você passa a ganhar mais
Se aceitar ter comigo
Relações sexuais”

O exemplo mostra que a delegação da voz cria a ilusão de que a autoria do discurso não seja do enunciador, mas do personagem que ele instaura, no caso o patrão, como o *eu* e a empregada como o *tu* dessa relação.

Após delimitar os sujeitos da enunciação, verificam-se os procedimentos argumentativos utilizados pelo enunciador para sustentar seu discurso. Na cantoria, ele se apoia em contextos, como a relação entre empregada e patrão, paciente e médico.

Assédio sexual	No momento em que o patrão
Surge na ocasião	Faz seus planos imorais
Que a empregada trabalha	Olha pra a empregada e diz
A fim de ganhar o pão	“Você passa a ganhar mais
E é seduzida pra cama	Se aceitar ter comigo
Pelo seu próprio patrão	Relações sexuais”

O argumento é produzir uma história que instaura personagens de carne e osso. Numa perspectiva de luta de classe, o patrão e a empregada são representantes de duas realidades distintas: a burguesia e o proletariado. Esta relação está estruturada com base na oposição entre dominante x dominado. As relações de poder são demarcadas pela posição social: ao patrão é destinado o papel de detentor do poder financeiro, para o qual o funcionário não passa de mercadoria e a qualquer momento pode ser substituído. A empregada, na condição de dependente, não possui muita escolha ou poder de decisão, porque precisa do trabalho para sobreviver. Percebe-se que sua intenção está textualmente delimitada: *A fim de ganhar o pão*.

O padrão exerce um fazer persuasivo e a manipulação ocorre por *tentação*, porque a relação é de troca: oferta-se um salário melhor em troca de relações sexuais. Na perspectiva do enunciador, a relação é de sedução (E é seduzida pra cama), mas conforme Barros (1999), esse tipo de manipulação se situa na dimensão cognitiva e o manipulador persuade de modo a criar argumentos positivos para a competência do outro, enquanto a tentação é pragmática, o manipulador detém o poder e propõe objetos ao manipulado.

No contexto entre a paciente e o médico, o enunciador argumenta utilizando a generalização como mecanismo: *Os médicos nos hospitais*. O assédio pode ter outras representações, como abuso da autoridade durante as consultas, com o toque ou através do estado debilitado da paciente. Afinal, há uma relação de intimidade e confiança entre os sujeitos no momento da consulta.

No entanto, todo discurso generalizado não se sustenta, pois, como é óbvio, não são todos os médicos que praticam tal ato. Embora o enunciador saiba disso, a generalização pode ser justificada como artifício para situar a classe em questão, afirmando que até mesmo com os médicos é possível existir assédio.

O contexto das situações de encontros amorosos explicitado no texto acontece quando o homem disfarça seu verdadeiro caráter na tentativa de iludir a mulher com palavras ou oferecendo objetos: é o discurso do sedutor, modalizado por um fazer-creer que a atitude tomada é a correta. Trata-se de uma manipulação, cuja função é provocar uma mudança no ser do outro, pois a virgindade é tomada como um valor eufórico para o enunciador. A perda deste valor pode incidir no interior de quem foi ultrajado, causando-lhe algum trauma modificando o ser. Para o homem, o ato de desvirginar é a afirmação da masculinidade. O conflito estabelecido é entre aquilo que se apresenta e o que na verdade é.

Outro se faz de legal
Chama a moça pra o programa
Com quatro ou cinco palavras
Leva a garota pra cama
Ela perde a virgindade
E ele sai levando a fama

Com a ação do homem, a mulher é rebaixada ora à condição de objeto, por seu valor de uso, ora à mercadoria, pelo seu valor de troca. Para o homem, ela não é nada a não ser objeto

de desejo, apenas com a função de satisfação do outro. A ela resta a corrupção do corpo e a difamação da imagem. A figura da mulher é abordada pelo interesse material:

Se oferece pra dama
Querendo ser seu chofer
Depois a leva no shopping
Manda escolher o que quer
São esses os primeiros passos
Pra seduzir uma mulher

Diante das relações marcadas pela invasão do corpo, do espaço, da deturpação do caráter do sujeito, o enunciador se projeta no interior do enunciado e reivindica qual é o valor merecido e almejado pela mulher:

Eu gosto de ser mulher
Dar amor e ser amada
Mas como sou poetisa
Quando sou assediada
Peço respeito cantando
Pra me livrar da cantada

O primeiro verso indica a autoafirmação do sujeito, da valorização de ser mulher, enquanto o terceiro, autoafirma a sua profissão. O uso do *mas* não tem a intenção de excluir alguma ideia anterior, mas de chamar para si a responsabilidade da profissão, enquanto denunciadora da realidade. Fugindo de qualquer complexo existencial, o enunciador não abandona sua identidade e prefere responder aos assédios *cantando*, ou seja, pela valorização de seus atributos, de sua capacidade.

Nada mais me desagrada
O quanto ser seduzida
Ser chamada de gostosa
Levar cantada indevida
Quase toda a mulher passa

Por esse drama na vida

O enunciador apresenta outra forma em que o abuso se manifesta: *Ser chamada de gostosa*. Se para o homem isso pode representar algum elogio, para a mulher é considerado ofensivo, pois remete à abordagem de cunho sexual. Na perspectiva feminina, tem a conotação de vulgaridade. Além do mais, existe o desejo de posse do corpo, como se a mulher fosse um objeto pré-programado para satisfazer as necessidades sexuais masculinas.

No que concerne à análise temporal e espacial, o enunciador utiliza os verbos no presente como forma de narrar a realidade, de trazer as imagens dos abusos sofridos pela mulher para a mente do enunciatário. O tempo presente, caracterizado pelo *agora*, chama a atenção para a universalidade com que o assédio sexual toma a proporção.

Os espaços estão vinculados aos contextos em que ocorre o assédio sexual. Eles são retratados como território “masculino”, ou seja, os espaços estão discursivizados de modo a favorecer o homem. A mulher, nesse contexto, não tem espaço, visto que o mesmo está sendo invadido. O tempo pode ser o *agora*, mas o espaço estende-se em *aqui, ali, alhures*, significando que o assédio ocorre de forma simultânea e a qualquer momento.

O tema *assédio sexual*, figurativizado pelo médico, namorado, patrão, assume diferentes formas de imposição e, geralmente, ligadas às relações do poder.

Com relação à figura do médico, a desconstrução de sua imagem é evidente, porque, simbolicamente, este ator é visto como exemplo de doação ao próximo, do respeito, da confiança para com o ser humano. Por isso, o enunciador julga:

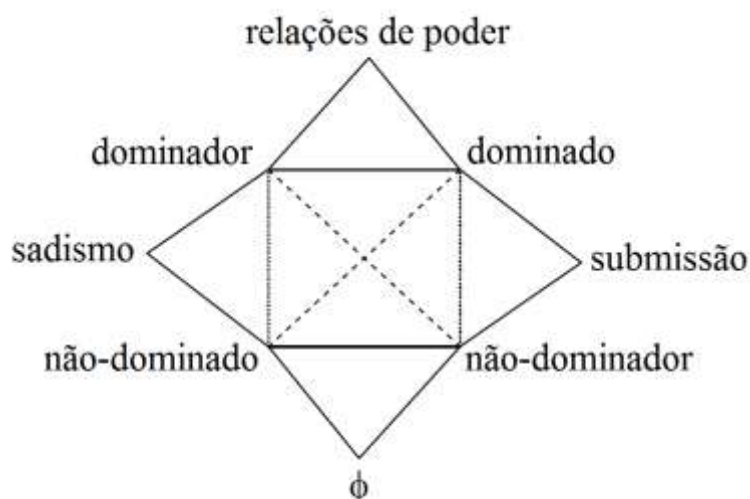
Os médicos nos hospitais

Estão perdendo a moral

É preciso ficar claro que o propósito não é apontar médicos enquanto assediadores, mas discutir por que a figura deles está em evidência nesse discurso. Portanto, a forma com que o assédio é praticado está vinculada ao poder de prescrição que esse profissional dispõe. De modo diferente é o patrão, seu poder é eminentemente capitalista, de maneira que possui a autoridade para demitir a empregada. Já em relação ao *Outro*, a que o enunciador se refere, pode ser a figura do namorado ou do desconhecido. O poder que ele sustenta provém da condição financeira e, para ele, os bens materiais são fetiches para seduzir a mulher.

A respeito das relações de poder, Gendron (1994, p. 471) reflete que “enquanto o poder não for redistribuído equitativamente em todas as formas de relações entre homens e mulheres, as situações de violência subsistirão. Este reequilíbrio é necessário para que as mulheres não permaneçam mais na posição de vítimas”. A autora aponta, ainda, como uma das formas de reequilíbrio o poder econômico: “é mais difícil e mais demorado escapar à violência quando se depende de seu agressor no plano financeiro” (idem, p. 471)

Os conflitos manifestados na cantoria giram em torno a oposição *dominador x dominado*, em que o primeiro tem como valor o deleite, satisfazer as necessidades sexuais através de assédios sexuais. O segundo, sendo tratado como um indivíduo que não tem forças para se livrar dos abusos, resta-lhe o estado de *submissão*.



5 CONCLUSÕES

As análises das cantorias mostraram sua relação com o social, justificando uma característica própria deste gênero: o seu conteúdo engajado. Para sustentar essa posição, a figura do cantador foi decisiva, pois ele é o principal representante do povo. As cantorias trazem o conhecimento de mundo desse artista, que não se limitou a abordar o assunto unilateralmente, mas preencheu seus versos com conhecimentos de outras áreas, estabelecendo alguma relação semântica com o tema principal.

A análise das estruturas narrativas verificou percursos incompletos, ou seja, nem sempre existia a presença de actantes como adjuvante, oponente ou antissujeito. A destinação não era feita através de um ator diferente do sujeito da narrativa, mas sempre por autodestinação, sendo assim, pode ser incluída na instância cognitiva, podendo se manifestar pela angústia, por incômodo ou mesmo pela necessidade de denunciar a realidade ou de exaltar as conquistas.

As relações intersubjetivas descrevem um enunciador narrador pressuposto no texto e, portanto, distante do enunciado, embora, algumas vezes, ele empreste sua voz a um ator dentro da enunciação enunciada que, de maneira alguma, é o narrador, mas como dissemos, um ator.

A ideologia que perpassa os textos mostra, muitas vezes, um sujeito comprometido com as classes dominadas. Diante disso, as leituras temáticas definiram a população pobre como o principal representante da nação brasileira.

As relações predicativas determinam a existência de cantorias que são caracterizadas pelo modo do ser, além de outras que o são pelo modo do fazer. As primeiras deixam pressuposta uma situação de permanência dos participantes do enunciado, como no verso *Casais estão sempre apaixonados*. Enquanto que as segundas mostram a labuta diária dos sujeitos para a obtenção dos seus valores, com no verso *Os patrões irmanados produzindo*. A oposição entre pragmático x cognitivo caracteriza essas cantorias. De um lado, os atores são projetados de modo a atingir um objetivo, um valor, daí o fator *necessidade* que permeia as intenções do enunciador. Do outro, os atores pareciam não ter carências, eles eram completos, justificando a idealização por parte do enunciador.

Contrapondo aspectos entre as composições *A mulher de Hoje* e *Assédio Sexual*, foi identificado, na primeira, diversos atores e suas respectivas funções sociais, afinal, a cantoria se fundamentava na ideia da que o espaço da mulher vem se ampliando nas relações trabalhistas. A figura feminina é retratada como um sujeito de vitórias e conquistas, assumindo posições de comando na vida profissional e pessoal. Ao contrário, na segunda cantoria, as mulheres são

vítimas do assédio. Elas assumem, na perspectiva do homem, uma posição de objeto, de mercadoria. Sendo assim, não são vistas como alguém que se realiza, mas um objeto da realização do outro. No entanto, prevalecem as conclusões do enunciador ao ressaltar o principal valor que a mulher almeja: *Eu gosto de ser mulher / Dar amor e ser amada*. A partir disso, forma-se a imagem de um sujeito que se autoafirma, longe de complexos existenciais.

Das quatro cantorias, apenas *O Brasil que imagino* não apresenta o traço /+religiosidade/. Nas demais, este traço é marcante, deixando transparecer, inclusive, figuras próprias do catolicismo, como hóstia santa, vinho sagrado. A religião surge como forma de apelo à união, de sustentáculo para as dificuldades do cotidiano e de proteção. Em meio às necessidades básicas, o ser humano prefere a aproximação com o transcendente até mesmo como forma de manter a esperança em um mundo melhor.

Em relação às categorias de tempo e espaço, na cantoria *O Brasil do futuro*, o tempo dos enunciados era presente, mas as projeções eram futuras: os elementos eram discutidos de tal forma que era possível construir uma imagem deles modificados no tempo e no espaço. Em relação a este, foi abordado o espaço do pobre, identificado como aquele que frequenta os hospitais e escolas públicas; o campo, como espaço em habita pessoas simples e humildes; além desses, a região Nordeste, é destacada como o lugar onde se situa o enunciador, pressuposto como representante da classe pobre.

Já na cantoria *O Brasil que imagino*, a riqueza espacial não foi tão contundente quanto às demais, visto que o discurso centrava nos atores. O tempo interno é o presente, mas os desejos são projetados em tempo futuro, já que o enunciador imaginava um país de belas paisagens, sem conflitos.

O conceito de Brasil, por exemplo, é tratado distintamente pelas duas duplas de poetisas. Mocinha e Minervina preferiram uma abordagem mais realista e cantaram um Brasil da mortalidade, da violência, do desemprego, da desarmonia. Enquanto Luzivan Matias e Lucinha Saraiva construíram uma imagem idealizada do Brasil, constituído de cenas belas, de harmonia e de boas relações.

Em *A mulher de hoje*, os espaços representam as conquistas, a concretização da luta pela igualdade entre homem e mulher. O tempo presente era gramaticalmente marcado, mas, psicologicamente, é o tempo do sentimento de emancipação, dos resquícios de um passado de limitações e proibições.

Em *Assédio sexual*, o tempo presente significa a continuidade e simultaneidade dos atos de assédio, enquanto que, aos espaços, estão vinculadas situações de desrespeito à mulher. A

ela é atribuído um espaço, mas este é constantemente invadido pela presença masculina em situações de desrespeito à feminina, de que são exemplos as casas de família, hospitais etc.

O enunciador faz uso dos verbos no presente como forma de narrar a realidade, de trazer as imagens dos abusos sofridos pela mulher para a mente do enunciatário. Os espaços estão vinculados aos contextos em que ocorre o assédio sexual. Eles são retratados como território “masculino”, ou seja, os espaços estão discursivizados de modo a favorecer o homem.

Enfim, os estudos em cantoria de viola puderam comprovar a inclinação desta arte para as questões sociais. No entanto, trata-se de uma arte muito plástica e suas temáticas transcendem a esfera social. Atualmente, como o poeta está cada vez mais envolvido com a modernidade, é possível encontrar versos transitando por outras áreas do conhecimento como ciências exatas, biológicas, da natureza, da política ou das religiões.

Estes foram os aspectos mais relevantes encontrados nas análises. Esperamos, em momento futuro, aperfeiçoar as abordagens, na tentativa de descobrir outros modos de conceber o *corpus* estudado.

6 REFERÊNCIAS

AB'SABER, Aziz Nacib. Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida. **Estud. av.**, São Paulo. v. 13, n. 36, p. 7-59, Aug. 1999. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340141999000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 16 Out 2015.

ABRAMOVAY, Miriam; RUA, Maria das Graças. **Violências nas escolas**. Brasília: UNESCO Brasil, 2002. p. 30-31.

AGOSTINHO, Santo. Sobre os sinais a serem interpretados nas escrituras. In: _____. **A Doutrina Cristã: manual de exegese e formação cristã**. São Paulo: Paulus, 2002.

ALONSO, Luiza Klein. Mulher, corpo e mitos no esporte. SIMÕES, Antonio Carlos. **Mulher & esporte**. Editora Manole Ltda, 2002.

ÂNGELO, ASSIS. A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo. **São Paulo: Instituição Brasileira de Difusão Cultural Ltda., 1996**

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

AQUINO. São Tomás. A Suma teológica II. São Paulo: Edições Loyola, 1981

BANDEIRA, L. M.; SORIA BATISTA, Analía. **Preconceito e discriminação**. Revista Estudos Feministas (UFSC. Impresso), Florianópolis, v. 10, n.1, p. 119-141, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1999.

BATISTA, M.F.B.M. **O percurso gerativo da significação**. Revista do GELNE Vol. 3 No. 1 2001.

BATISTA, M.F.B.M. **O percurso temático-figurativo do romance oral o Conde Alarcos**. Acta Semiotica et Linguistica, v. 16, p. 39-61, 2011.

BATISTA, M. F. B. M. **Os discursos etnoliterários: o fazer intersubjetivo e a produção do saber**. Acta Semiotica et Linguística, v. 18, p. 158-171, 2013.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. São Paulo: Pontes, 1989.

BEUCHOT, Maurício. **La semiótica: Teorías del signo y el lenguaje en la historia**. Fondo de Cultura Económica, 2013

BIROLI, Flávia. **Autonomia, opressão e identidades: a resignificação da experiência na teoria política feminista**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 81-105, abr. 2013,

CARVALHO, Rodrigues. Cancioneiro do Norte. 3.ed. Rio de Janeiro, 1967. In: NUNES, Luiz. **Início da Catingueira, o gênio escravo**. João Pessoa: A União, 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Ediouro, Rio de Janeiro, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo, Global: 2005.

COURTÉS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Tradução: Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. **Analyse Sémiotique du Discours: de l'énoncé à l'énonciation**. Paris: Hachette Supérieur, 1991.

COUTINHO FILHO, F. **Violas e repentis: Repentis populares, em prosa e verso**. Pesquisas folclóricas no Nordeste brasileiro. Recife: 1953.

DEMETRIUS, Lisandro. **Dicionário de filosofia Lisandro Demetrius**. Editora Clube dos Autores, 2015.

DIÓGENES LAÉRTIOS. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2011.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2012.

GARDNER, George. Ceará. In: _____. **Viagens no Brasil: principalmente nas províncias do Norte e dos distritos de ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841**. Tradução de Albertino Pinheiro. Vol. 223. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. p. 139-140.

GAXIOLA, N. C. Hacia una hermenéusfera semiológica basada en la analogía. In: **Hermenéutica, analogía y discurso**. Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004.

GENDRON, Colette. **Violência e assédio sexual**. Estudos Feministas, Nº especial/2ª sem., Colóquio Internacional Brasil, França e Quebec, 1994.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Tradução Sandra Regina Netz. 4. ed. Porto Alegre: Artmed 2005.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1966.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J. **Du sens II : essais sémiotiques**. Paris, Seuil: 1983.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2011.

GHISALBERTI, Alessandro. O conceito como signo. In: _____. **Guilherme de Ockham**. Tradução Luís A. De Boni. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. p.79.

GIULANI, Paola Cappellin. **Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira**. In: DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

HAHNER, J.E. Mulheres da elite. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Neto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PLATÃO. **Íon**. Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1988 (edição bilingue).

KOSOVSKI, Ester. Corpo: posse e propriedade. In: VILLAÇA, Nízia; GOÉS, Fred; KOSOVSKI, Ester (org.). **Que corpo é esse? Novas perspectivas**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

KRAUSZ, Luis Sérgio. **As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LAZZARESCI, Noêmia. **Sociologia do Trabalho**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

LINHARES, Francisco & BATISTA, Otacílio. **Antologia ilustrada dos cantadores**. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1976.

LIMA, Redy Wilson. **Gangues, novíssimas guerras e (sub)cultura da violência/delinquência** [Documento electrónico]. Lisboa: Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento. Instituto Superior de Economia e Gestão, 2013.

LOCKE, John (1632-1704). A divisão das ciências. In: _____. **Ensaio Acerca do Entendimento Humano**. Tradução: Anuar Aiex. Coleção Os Pensadores. Nova Cultural: São Paulo, 1999. Cap. XXI.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Editora Cultrix, 2002.

NEVES, M. H. M. **A vertente grega da gramática tradicional: uma visão do pensamento grego sobre a linguagem**. 2. ed. rev. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Do processo de conceptualização, da produção lexical e da produtividade discursiva**. In: IV Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2001, Rio de

Janeiro - RJ. IV Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Semântica e Lexicografia. Rio de Janeiro - RJ: ABF/CIFEFIL/UERJ, 2000. v. 10. p. 104-119.

SILVA, Maria Aparecida Moraes. De colona a boia-fria. In: In: DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

SILVA, Josivaldo Custódio. **Pérolas da Cantoria de Repente em São José do Egito no Vale do Pajeú: memória e produção cultural**, Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, 2011.

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina: música e palavra**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RASTIER. Semiótica da transmissão. In: BATISTA, M.F.B.M. & RASTIER, François (org.). **Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos**. João Pessoa: Editora Universitária, 2015.

SADEK, Maria Tereza. Delegada: Doutora e Policial. In: _____. **Delegados de polícia**. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisas Sociais: Rio de Janeiro, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

SAUSSURE. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SERRANO, Sebastià. **La semiótica: una introducción a la teoría de los signos**. Editorial Montesinos, 1981.

SOARES, Viviane de Sá. **A caminhoneira que cruza o país de norte a sul por 3 mil km**. [24 de novembro de 2014]. São Paulo: Revista Claudia. Entrevista concedida a Patrícia Zaidan.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

XAVIER, Maria do Socorro Batista. **De Canudos a Teixeira**. Coleção apanhados da história de Teixeira, v.2. João Pessoa, 2000.

ZECCHETTO, Victorino. **La danza de los signos: nociones de semiótica general**. 1a. Ed. Ediciones Abya-Ayala, 2002.

ÁUDIOS:

BATISTA, Otacílio; OLIVEIRA DE PANELAS. **CD A Arte da Cantoria – Regras da Cantoria**, de 1984.

FERREIRA, *Minervina*; PASSIRA, *Mocinha de*. **Mulheres no repente**. São Paulo: UMES, 1999.

LUIZ, Zé; FERREIRA, Zé. **LP Festa de Vaquejada**, 1970.

SARAIVA, *Lucinha*; MATIAS, *Luzivan*. **O Melhor do repente nordestino: cantoria de viola**. Vol. 2. São Paulo: Incanto, 2003.

ANEXO 1

O Brasil do futuro

O que vem acontecendo
Nesse querido Brasil
É violência no campo
Mortalidade infantil
Espero que tudo mude
Depois do ano dois mil

Nós vivemos o perfil
De um quadro bastante escuro
Com desarmonia interna
Deixando o povo inseguro
Não queremos que esse quadro
Aconteça no futuro

Nós estamos em apuros
Sem a menor segurança
Falta paz em cada espírito
Sorriso em cada criança
Na luz do século vindouro
Está a nossa esperança

Que não falte pra criança
Assistência hospitalar
A mãe se alimenta e tem
Pra quando o filho mamar
Seu sistema imunológico
Tempo nenhum se abalar

Que o campo, o rio e o mar
Não sejam mais poluídos
As florestas respeitadas
Os animais protegidos
Lares que foram desfeitos
Venham ser reconstruídos

Os falsos deuses banidos
O verdadeiro adorado
A igreja seja única
Onde o povo ajoelhado
Comunga da santa hóstia
E beba o vinho sagrado

Que o pobre seja educado
Desde da primeira idade
Toda escola pública tenha
Uma boa qualidade
Preparando nossos filhos
Pra nova sociedade

Que se irrigue a metade
Dos sertões dos nove Estados
Pra os problemas do Nordeste
Serem solucionados
Só assim os nossos sonhos
Terminam realizados

Que todos desempregados
Encontrem colocação
Apareçam novos meios
De trabalho e produção

E o Brasil se saia bem
Nessa globalização

Que a privatização
Nos ajude a cada dia
Toda residência tenha
Telefone e energia
Para o pobre ter direito
A sua cidadania

Esperamos que um dia
Finde o crime e o terror
Haja união de classes
Sem preconceito de cor
Pra Jesus Cristo sorrir
Vendo nascer o amor

ANEXO 2:

A mulher de hoje

O espaço da mulher

Se amplia a cada momento

Desde da comerciária

A que faz medicamento

Em relação ao passado

Ai! Ai! Ui! Ui!

Mudou noventa por cento

Tem mulher em movimento

Da capela para matriz

Mulher passando receita

Tem mulher com bisturis

Cirurgiando os doentes

Ai! Ai! Ui! Ui!

Nos hospitais do país

A mulher hoje é feliz

Na busca da igualdade

Luta de gênero e de classe

Mudando a realidade

Mas a guerra continua

Ai! Ai! Ui!Ui!

Por mais oportunidade

Tem mãe na maternidade

Dando assistência ao bebê

Tem mulher fazendo musica

Pra gravar em CD

Tem mulher que canta e gosta

Ai! Ai! Ui!Ui!

De me ouvir com você

Da política hoje se vê

Que com o homem compete

Se destaca na cultura

No futebol no basquete

Em todos campos da vida

Ai! Ai! Ui!Ui!

Ela está pintando o sete!

Tem mulher sendo manchete

Corpo lindo e sensual

Tem mulher trabalhadora

Dentro da zona rural

Que nem sabe aonde fica

Ai!, ai!, ui!, ui!...

O Distrito Federal

No campo policial,

Tem delegada e bombeira

A promotora, juíza,

Advogada, pedreira

Nosso espaço está se abrindo

Ai!, ai!, ui!, ui!...

Mesmo que o homem não queira.

A mulher caminhoneira

Já viaja acostumada

A dormir de meia noite

Se acordar de madrugada

Sem temer os obstáculos

Ai!, ai!, ui!, ui

Que existem na estrada

A luta é muito pesada
Mas a mulher não estranha
A revolução dos tempos
Lhe joga em qualquer façanha
Pois só se leva o troféu
Ai! Ai! Ui!Ui!
Depois da batalha ganha

Sempre a mulher acompanha
Qualquer batalha tremenda
Do povoado a cidade
Do curral para a fazenda
Se Deus não lhe defender
Ai! Ai! Ui!Ui!
Não tem mais quem lhe defenda

Pedimos que o homem entenda
Nossa maneira de agir
Não queremos divisão
Precisamos nos unir
Pra o futuro surgir lindo
Ai! Ai! Ui!Ui!
A liberdade sorrir.

ANEXO 3:

O Brasil que imagino

O Brasil que imagino é diferente

Nele vejo somente cenas belas

Não há brigas de gangues nem corruptos

Não há pontos de drogas nem favelas

Há somente infinitas alegrias

Praças, parques, tranquilas moradias

E felizes cristãos morando nelas

Há varandas e flores nas janelas

E os limpos cruzando as avenidas

Os casais estão sempre apaixonados

As crianças libertas e assistidas

Os patrões irmanados produzindo

Os doutores usando e assistindo

E as polícias em paz salvando vidas

As mulheres são todas protegidas

Sobra escolas e não há indigentes

As famílias trabalham progredindo

Partilhando e ajudando os inocentes

Há respeito ao mais velho aposentado

Não se vê um menor abandonado

Não há filhos sem pais nem pais carentes

No brasil que imagino adolescentes

Gostam mais de estudar e jogar bola

Se exercitam e não curtem vídeo game

Não conhecem maconha crack e cola

Tem por isso um progresso gradual

Se alimentam de modo natural
Tem dois lares que tem casa e escola

Não há bomba, punhal e nem pistola
As florestas são muitas e intocáveis
Sobra pão sobra lei sobra justiça
Os que plantam são homens incansáveis
Os que chegam de fora são bem-vindos
Os governos propalam sonhos lindos
E os políticos são homens respeitáveis

No Brasil que imagino são notáveis
Os senhores do bem dizendo sim
Há amigos fieis há bons vizinhos
Não germina a semente do ruim
Um Brasil onde não há preconceito
Um Brasil onde todos têm direito
A uma casa a uma horta e um jardim.

ANEXO 4:

Assédio sexual

Assédio sexual

Surge na ocasião

Que a empregada trabalha

A fim de ganhar o pão

E é seduzida pra cama

Pelo seu próprio patrão

No momento em que o patrão

Faz seus planos imorais

Olha pra a empregada e diz

“Você passa a ganhar mais

Se aceitar ter comigo

Relações sexuais”

Os médicos nos hospitais

Estão perdendo a moral

Recebe uma paciente

Que está passando mal

E quer ter relações com ela

Na cama do hospital

Outro se faz de legal

Chama a moça pra o programa

Com quatro ou cinco palavras

Leva a garota pra cama

Ela perde a virgindade

E ele sai levando a fama

Se oferece pra dama

Querendo ser seu chofer
Depois a leva no shopping
Manda escolher o que quer
São esses os primeiros passos
Pra seduzir uma mulher

Eu gosto de ser mulher
Dar amor e ser amada
Mas como sou poetisa
Quando sou assediada
Peço respeito cantando
Pra me livrar da cantada

Nada mais me desagrada
O quanto ser seduzida
Ser chamada de gostosa
Levar cantada indevida
Quase toda a mulher passa
Por esse drama na vida