

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

DISCURSOS DE E SOBRE CEGOS: pelas veredas da Semiótica

MARIA DO SOCORRO DE ARAUJO CAVALCANTE

João Pessoa

2012

MARIA DO SOCORRO DE ARAUJO CAVALCANTE

DISCURSOS DE E SOBRE CEGOS: pelas veredas da Semiótica

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da Paraíba
como requisito para obtenção do
título de doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

João Pessoa

2012

C376d Cavalcante, Maria do Socorro de Araujo.
Discursos de e sobre cegos: pelas veredas da Semiótica /
Maria do Socorro de Araujo Cavalcante. - João Pessoa, 2012.
258f.: il.
Orientadora: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA
1. Semiótica. 2. Discursos de e sobre cegos. 3. Semiótica
greimasiana e das culturas. 4. Literatura Popular.

UFPB/BC

CDU: 801.54(043)

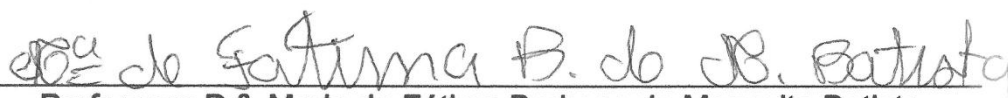
MARIA DO SOCORRO DE ARAUJO CAVALCANTE

DISCURSOS DE E SOBRE CEGOS: pelas veredas da Semiótica

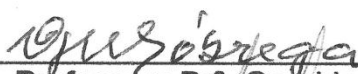
Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da
Paraíba como requisito para
obtenção do título de doutor.

Aprovada em 28/09/2012

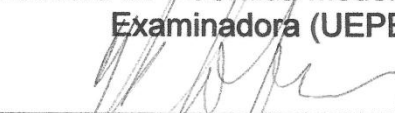
BANCA EXAMINADORA



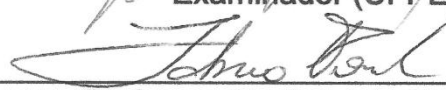
Professora Dr^a. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Orientadora (UFPB)



Professora Dr^a. Geralda Medeiros Nóbrega
Examinadora (UEPB)



Professor Dr. Jorge Expedito Lopes
Examinador (UFPE)



Professor Dr. Fabrício Possebon
Examinador (UFPB)



Professor Dr. Geraldo Nogueira de Amorim
Examinador (UFPB)

Aos Cegos e às Cegas, poetas ou não.

Dedico!

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu Mestre Divino.

Aos meus pais Pedro Vital de Araújo, *in memoriam*, e Maria das Neves de Araújo, primeiros mestres.

A Gilberto, Vinícius e Victor, minha escola de vida.

À Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, orientadora desta tese.

Aos professores Amador Ribeiro, Ana Marinho, Arturo Gouveia, Carmen Sevilla, Expedito Ferraz, José Wanderley e Socorro Aragão.

Aos colegas de curso Arlindo, Beth Balthar, Hérica, Hermano, Jailton, Josivaldo, Lúcia, Márcia, Marisa, Nazareth, Nelson, Renata, Waldelange e Wilma.

Ao PPLP.

Ao PPGL e CCHLA.

Enfim, a todas as pessoas que, generosamente, colaboraram para a realização deste trabalho.

Um sentimento carrego
Ao ver aquele velhinho
Com fome, doente e cego
Pedindo junto ao caminho
As suas mãos estiradas
Enquanto escuta as pisadas
De quem vai e de quem vem
Olha com olhos sem luz
Fita o céu pede a Jesus
Um jeito pra ver também.

Siqueira, 2007.

RESUMO

Esta tese estudou discursos de e sobre cegos oriundos da Literatura Popular brasileira e estrangeira que a priori pertenceram à tradição oral e a posteriori foram coligidos para escrita; assim como, textos produzidos na contemporaneidade. Para realizá-la, partiu-se da hipótese de que os discursos de e sobre cegos pertinentes à Literatura Popular delineiam a imagem do sujeito cego construída socialmente. A pesquisa foi norteadada pelo objetivo geral que propôs analisar textos populares de e sobre cegos, à luz dos desígnios teóricos da Semiótica greimasiana, nos seus três níveis geradores da significação: fundamental, narrativo e discursivo, para desvendar os sistemas de valores investidos pelos sujeitos cegos, suas crenças, visão de mundo e a imagem deles na sociedade. A apreciação analítica foi completada pela Semiótica das Culturas que verificou as zonas antrópicas do entorno humano. O *corpus* disponível foi constituído de trezentos e oitenta e quatro textos populares, nacionais e estrangeiros produzidos por poetas cegos ou não. Esta população estatística agrupou gêneros literários de expressão popular classificados como: quadras, narrativas de cordel, pelejas ou poesias de desafio, canções, poesias, poemas, contos e romances orais; dela foram selecionados sete textos para compor a amostra. Os discursos analisados foram compilados pelas letras iniciais das palavras do título: *Cantador que perdeu a vista* (CPV), *O cego de Várzea Alegre e o milagre do Cícero* (CVAMPC), *Os dois cegos e o engraçado* (DCE), *A luz e a escuridão* (LE), *Meu caminho é o céu* (MCC), *Peleja com Zé Pretinho* (PCAZP) e *A virgem e o cego* (VC). O conteúdo do trabalho foi organizado em três capítulos: o primeiro compreende o *Estudo Teórico do Signo à Semiótica*, o segundo esboça a *Exposição do corpus* e o terceiro é a realização da *Análise semiótica de discursos de e sobre cegos*. No final, enunciaram-se os resultados alcançados através da apreciação dos discursos.

Palavras-chave: Discursos de e sobre cegos. Semiótica greimasiana e das Culturas. Literatura Popular.

ABSTRACT

This thesis studied discourses by and about blind people in the Brazilian and International Popular Literature which previously belonged to the oral tradition and subsequently were collected for writing; as well as texts produced in modern times. To accomplish this, the starting point was the hypothesis that the discourses by and about blind people pertinent to Popular Literature delineate the socially constructed image of the blind subject. The research was guided by the general objective that aimed at analyzing popular texts by and about blind people in the light of theoretical designs of the Greimasian Semiotics at its three levels: fundamental, narrative and discursive, which generate meaning to unravel the systems of values invested by the blind subjects, their beliefs, their world view and their image in society. The analytical assessment was completed by the Cultural Semiotics which verified the anthropogenic areas surrounding human beings. The available *corpus* consisted of three hundred and eighty-four popular national and international texts produced by blind and not blind poets. This statistical population grouped literary genres of popular expression classified as quatrains, narratives of *cordel*, arguments or poetries of challenge, songs, poetries, poems, stories and oral novels; among those, seven texts were selected to compose the sample. The analyzed discourses were compiled by the initial letters of the words in the title: *Cantador que perdeu a vista* (CPV), *O cego de Várzea Alegre e o milagre do Cícero* (CVAMPC), *Os dois cegos e o engraçado* (DCE), *A luz e a escuridão* (LE), *Meu caminho é o céu* (MCC), *Peleja com Zé Pretinho* (PCAZP) e *A virgem e o cego* (VC). The content of the paper is organized into three chapters: the first chapter comprises the Theoretical Study from Signs to Semiotics, the second one outlines the Exhibition of the *corpus* and the third is the accomplishment of the Semiotic Analysis of discourses by and about blind people. In the end, the results achieved through the appreciation of discourses are presented.

Keywords: Discourses by and about blind people. Greimasian and Cultural Semiotics. Popular Literature.

LISTA DE ABREVIATURAS E CONVENÇÕES

Dor = Destinador

Dário = Destinatário

Adj = Adjuvante

Op = Opositor

OV = Objeto de Valor

PN = Programa Narrativo

F = Função de transformação

S = Sujeito Semiótico

-S = Antissujeito

[] = Enunciado de fazer

() = Enunciado de estado

→ = Função fazer

Sg = Segmento

U = Disjunto/Disjunção

∩ = Conjunto/Conjunção

TD = Tensão dialética

CPV = Cantador que perdeu a vista

CVAMPC = O cego de Várzea Alegre e o milagre do Pe. Cícero

DCE = Os dois cegos e o engraçado

LE = A luz e a escuridão

MCC = Meu caminho é o céu

PCAZP = Peleja com Zé Pretinho

VC = A virgem e o cego

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – A função semiótica do signo para Hjelmslev.....	28
QUADRO 2 – Percurso gerativo da significação.....	31
QUADRO 3 – Modalidades discursivas.....	41
QUADRO 4 – Percurso discursivo da manipulação.....	42
QUADRO 5 – Zonas antrópicas.....	64
QUADRO 6 – <i>Corpus</i> disponível da pesquisa.....	83

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Quadrado semiótico.....	33
GRÁFICO 2 – Octógono semiótico.....	34
GRÁFICO 3 – Modelo actancial e as modalidades actanciais.....	36
GRÁFICO 4 – Relações entre ator e actante.....	37
GRÁFICO 5 – Programa Narrativo.....	39
GRÁFICO 6 – Percurso com obstáculo.....	40
GRÁFICO 7 – Percurso da enunciação.....	48
GRÁFICO 8 – Entorno humano.....	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 ESTUDO TEÓRICO.....	19
2.1 DO SIGNO À SEMIÓTICA	19
2.1.1 De Platão a Hjelmslev.....	19
2.1.2 Semiótica: ciência da significação.....	30
2.1.3 Semiótica das Culturas.....	53
3 EXPOSIÇÃO DO <i>CORPUS</i>.....	66
3.1 LITERATURA POPULAR BRASILEIRA: percurso da tradição.....	66
3.2 METODOLOGIA	79
3.2.1 Comentando o <i>corpus</i>	79
3.2.2 Levantamento do <i>corpus</i>	81
3.2.3 Descrição do <i>corpus</i>	86
4 ANÁLISE SEMIÓTICA DE DISCURSOS DE E SOBRE CEGOS	90
4.1 CANTADOR QUE PERDEU A VISTA	90
4.1.1 Segmentação	90
4.1.2 Nível narrativo	90
4.1.3 Nível discursivo.....	97
4.1.4 Nível fundamental.....	107
4.2 O CEGO DE VÁRZEA ALEGRE E O MILAGRE DO PE. CÍCERO	110
4.2.1 Segmentação.....	110
4.2.2 Nível narrativo.....	111
4.2.3 Nível discursivo.....	121
4.2.4 Nível fundamental.....	132
4.3 OS DOIS CEGOS E O ENGRAÇADO	135
4.3.1 Segmentação.....	135
4.3.2 Nível narrativo.....	135
4.3.3 Nível discursivo.....	139
4.3.4 Nível fundamental.....	149
4.4 A LUZ E A ESCURIDÃO	153
4.4.1 Segmentação.....	153

4.4.2 Nível narrativo.....	153
4.4.3 Nível discursivo.....	156
4.4.4 Nível fundamental.....	163
4.5 MEU CAMINHO É O CÉU.....	166
4.5.1 Segmentação.....	166
4.5.2 Nível narrativo.....	166
4.5.3 Nível discursivo.....	168
4.5.4 Nível fundamental.....	176
4.6 PELEJA COM ZÉ PRETINHO	178
4.6.1 Segmentação.....	178
4.6.2 Nível narrativo.....	179
4.6.3 Nível discursivo.....	189
4.6.4 Nível fundamental.....	200
4.7 A VIRGEM E O CEGO.....	203
4.7.1 Segmentação.....	203
4.7.2 Nível narrativo.....	204
4.7.3 Nível discursivo.....	208
4.7.4 Nível fundamental.....	215
5 CONCLUSÃO.....	223
REFERÊNCIAS.....	227
ANEXOS.....	236
ANEXO A (Código = CPV) – Cantador que perdeu a vista.....	237
ANEXO B (Código = CVAMPC) – O cego de Várzea Alegre e o milagre do Pe. Cícero.....	239
ANEXO C (Código = DCE) – Os dois cegos e o engraçado.....	245
ANEXO D (Código = LE) – A luz e a escuridão.....	246
ANEXO E (Código = MCC) – Meu caminho é o céu.....	247
ANEXO F (Código = PCAZP) – Peleja com Zé Pretinho.....	248
ANEXO G (Código = VC) – A virgem e o cego.....	258

1 INTRODUÇÃO

A poesia mnemônica e tradicional recebida da literatura europeia, sobretudo, proveniente da França, Espanha e Portugal, trouxe as figuras clássicas do tradicionalismo medieval para as terras brasileiras, especialmente, para o sertão nordestino que soube adequar a sua essência às histórias que fascinaram os colonos. Consoante Cascudo (1984, p. 30), foi Portugal, mormente, quem espalhou

[...] pelas águas indígenas e negras, não o óleo de uma sabedoria, mas a canalização de outras águas, impetuosas e revoltas, onde havia a fidelidade aos elementos árabes, negros, castelhanos, galegos, provençais, [...]. Todas essas influências, pesquisadas, somem-se num escurão de séculos, através de povos e civilizações, num enovelado alucinante de convergências, coincidências, presenças, influências, persistências folclóricas. [...] Assim ninguém pode recusar que o “desafio” sertanejo tenha vindo do canto amebéu, alternado, que os pastores gregos usavam [...].

Baltazar Dias, poeta cego e português, natural da Madeira, ficou consagrado na Literatura Popular, no reinado de D. Sebastião, no século XVI. A *História da Imperatriz Porcina* é uma de suas obras mais populares em Portugal e no Brasil. Além desta, publicou, ainda,

[...] um grande número de autos e outras obras, humildes pelo estilo, mas com toques tão nacionais e tão gostosos para o povo, que ainda hoje são lidos [...]. Correi as choupanas nas aldeias, as oficinas e as lojas de artífices nas cidades, e em quase todas achareis uma ou outra das multiplicadas edições [...], tudo são obras daquele poeta cego [...] (CASCUDO, 1984, p. 198).

Assim como Baltazar, em Portugal, no Nordeste do Brasil, evidencia-se a existência de ilustres poetas populares, repentistas, cantadores e artistas cegos. Deles, destacam-se Cego Aderaldo, no Ceará; Eliseu Ventania, no Rio Grande do Norte e na Paraíba, Antônio Lisboa, Belizária, Cazuzza do Oiteiro, Cego Cesário, Ceguinhas de Campina Grande-PB, Chico Mulato, Chico Patativa, Condessa, Elisa Costa, Elpídia Moraes, Ferro Velho, Francisco Canindé, João Azulão, João de Carminha, João Cassimiro, João Pretinho, Joca Santana, Joca Cafundé, Joca Uburana, Justo Serafim, Mané Alexandre, Mané Mulato, Mané de Vitorina, Maracajá, Maria da Conceição, Paezinho Sanfoneiro, Pedro de Maria Preta, Secundino,

Severina Maria da Silva, Severino Formiga, Zé Xodó e Mariquinha, entre outros que ficaram no anonimato.

Esta pesquisa dá continuidade à de Mestrado, que estudou as cantigas de rua das Ceguinhas de Campina Grande-PB, expandindo-a para um universo de estudo mais amplo, a fim de que se possam contemplar outros artistas, poetas cegos e demais poetas populares, bem como, outros gêneros literários de expressão popular que versem a temática cego, a exemplo de: quadras, folhetos de cordel, pelejas, poesias, canções, contos populares, romances orais, entre outros.

Os textos populares de e sobre cegos que dão concretude a tese DISCURSOS DE E SOBRE CEGOS: pelas veredas da Semiótica são oriundos da Literatura oral e da escrita. Foram produzidos por cegos que cantavam, improvisavam, poetavam ou, simplesmente, decoravam e repetiam criações de outros cegos ou de poetas, no decorrer de suas vidas; como também, são produções de poetas populares que, do lugar de observadores sensíveis, inspiram-se neles para compor uma literatura de singular importância, desde épocas bem remotas até os dias hodiernos.

A aspiração que motivou a pesquisadora na elaboração deste estudo foi o apreço pela Cultura Popular, sobretudo, por sua Literatura enraizada no Nordeste brasileiro, mais precisamente no sertão, visto que foi onde primeiro ocorreu sua disseminação; bem como, a admiração pela expressividade dos cegos, sejam eles poetas ou não. Estes Sujeitos, marcados pela deficiência visual, em sua maioria, levam a vida, mendigando esmolas, cantando e tocando instrumentos de percussão como ganzás e pandeiros, mas também, rabecas e violas, habitualmente, nas portas de igrejas e em feiras livres do Nordeste brasileiro, reconhecidos ou não como artistas, são dignos de apreço pela fluência verbal, mas também pela coragem com que tocam o curso de sua existência, no mundo. Além destes, os poetas populares, especialmente, os que escreveram sobre eles, merecem estima e gratidão. Na motivação deste trabalho, inclui-se, também, a preocupação em motivar o público leitor a refletir sobre a valorização, preservação e divulgação da Literatura Popular e do imensurável talento poético de seus digníssimos representantes.

Considerando-se a singularidade da temática que a tese aborda, acredita-se, por conseguinte, na relevância de seu desenvolvimento, uma vez que seu objetivo intrínseco é dar contributo às pesquisas realizadas no campo da Semiótica, ao passo que possa valorizar a Literatura Popular enquanto expressão e patrimônio

cultural do povo e, ainda, aquilatar seus ilustres representantes, os poetas populares cegos ou não. Assim sendo, argumenta-se que este trabalho é justificável, tanto em sua natureza acadêmica, como na escolha do *corpus* e da teoria empregada para sua análise.

Sobre o referencial teórico escolhido, pode-se dizer que a Semiótica proposta por Greimas e pelo grupo de investigações semiolinguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris e interpretada, no Brasil, por Pais, Fiorin, Barros, entre outros cientistas, é vista como ciência da significação que surgiu a partir da concepção hjelmsleviana sobre o signo e se volta para a interpretação dos enunciados em busca de sua ideologia, fornecendo subsídios valiosos para a efetivação deste trabalho.

Que gêneros textuais existentes na Literatura Popular discorrem sobre a temática cego e que imagem do sujeito cego é revelada neles? Este foi o questionamento que serviu de agulha magnética para o planejamento desta pesquisa. A partir dele, formulou-se a hipótese de que os discursos de e sobre cegos pertencentes à Literatura Popular delineiam a imagem do sujeito cego construída socialmente.

Para nortear a execução da pesquisa elaboram-se alguns objetivos. Como objetivo geral, delineou-se: Analisar textos populares de e sobre cegos à luz dos desígnios teóricos da Semiótica greimasiana, nos seus três níveis geradores da significação: fundamental, narrativo e discursivo, para desvendar os sistemas de valores ideológicos investidos pelos sujeitos cegos; bem como, suas crenças, visão de mundo e a imagem deles na sociedade. Além deste, foram esboçados os específicos: averiguar, no nível discursivo dos discursos de cegos e sobre cegos, como ocorrem as relações intersubjetivas, de espaço e de tempo; bem como, se a tematização e figurativização, que dão concretude aos enunciados, revelam a imagem do sujeito cego; verificar, no nível narrativo, quem são os Sujeitos semióticos cegos, seus Objetos de Valor, bem como, a relação de conjunção ou disjunção entre sujeito e objeto; observar, no nível fundamental, as tensões dialéticas entre as categorias semânticas opostas que estão na base da construção do texto e que dão sentido ao conjunto de elementos do nível mais superficial; examinar, do *corpus* disponível para a pesquisa, sete textos que constituirão a amostra e identificar nas estruturas discursivas dos textos de e sobre cegos, através dos pressupostos teóricos da Semiótica das culturas, como se dão as relações

intersubjetivas, espaciais, temporais e modais que constituem as zonas antrópicas do entorno humano.

O *corpus* disponível desta pesquisa foi constituído de trezentos e oitenta e quatro textos de e sobre cegos da Literatura Popular brasileira e estrangeira. Desta população estatística, foram selecionados e analisados sete discursos, dispostos da seguinte forma: *Cantador que perdeu a vista* (CPV), poesia do poeta cego Elizeu Ventania; *O cego de Várzea Alegre e o milagre do Pe. Cícero* (CVAMPC), folheto de cordel escrito pelo poeta Abraão Batista; *Os dois cegos e o engraçado* (DCE), conto popular coletado por Luís da Câmara Cascudo; *A luz e a escuridão* (LE), canção do cantor e compositor Gilberto Gil; *Meu caminho é o céu* (MCC), quadra coletada por Domingos de Azevedo Ribeiro; *Peleja com Zé Pretinho* (PCAZP), peleja ou poesia de desafio publicada por Cego Aderaldo e *A virgem e o cego* (VC), romance oral sacro publicado por Manuel da Costa Fontes. Dos discursos examinados, apenas o romance oral é estrangeiro, sua origem é, portanto, portuguesa, os demais são produções brasileiras.

Do *corpus* erigido, discursos de e sobre cegos, articula-se que é um recorte do universo que compõe a Literatura Popular brasileira e estrangeira. Estima-se, sobretudo, que é um tesouro particular desta literatura e vem, ao longo do tempo, construindo a memória do povo por meio de textos, inicialmente, pertencentes à tradição oral e, posteriormente, codificados para escrita; assim como, os discursos abrolhados na atualidade por poetas contemporâneos. Como uma parcela, diga-se que de grande valor, os textos produzidos por cegos ou sobre eles marcam a história da oralidade e da escrita, no Brasil e em países europeus.

Cascudo (1984, p. 169), elucida que “A tradição movia a estória, [...] dos *pliegos sueltos*, dos romanceiros aristocráticos e dos livrinhos vendidos nas feiras e adros de igrejas pelos cegos [...]”. Do papel que exerciam como vendedores de livrinhos, no tempo do reinado de D. João V, ao de poetas populares, cantadores repentistas ou, simplesmente, pobres cegos e andarilhos que cantaram ou, ainda, cantam em portas de igrejas, nas feiras livres ou pelas ruas, de porta em porta, mendigando a sobrevivência, estes seres humanos, cidadãos e cidadãos, de todas as raças e épocas, sempre serão dignos de louvor, tanto quanto os poetas que escreveram ou escrevem sobre eles são, também, merecedores de apreço.

O *corpus* averiguado envolve uma “verdade” popular, visto que é pronunciado pela voz de alguém do povo, isto é, o cego e/ou poeta cego; mas também, por poetas que enxergaram, no cego, uma “verdade serena” a ser dita.

Este estudo foi organizado em três capítulos distintos. O primeiro contém um *Estudo Teórico do Signo à Semiótica*, o segundo delinea a *Exposição do corpus* e o terceiro abrange a *Análise semiótica de discursos de e sobre cegos* escolhidos como amostra da pesquisa. Para concluí-lo, depois dos capítulos mencionados, apresentam-se as deduções que as análises possibilitaram perceber.

Para louvar a temática escolhida e enlevar os leitores, vale apresentar uma cantiga do cego pedinte, cantador e improvisador, Joca Cafundé, que se postava, nas portas das Igrejas e nas feiras livres da cidade de Pirpirituba-PB, Nordeste do Brasil, por volta dos anos 30 do século XX. Para atrair a atenção dos transeuntes, conforme Ribeiro (1992, p. 14), improvisava outros versos, nas ocasiões oportunas. Vislumbre a eloquência destas quadrinhas:

Moro no riacho do Pade
Eu sô cego cantadô
Peço a vos uma esmola BIS
Oh! Irmão por Cristo Nosso Sinhôr

Agradeço a sua esmola
Que me deu de coração
Lá no reino da gulora BIS
Oh! Irmão, que lhe dê a salvação

Foi em oceanos de ditos populares como estas quadras referidas que este trabalho navegou. Ao empregar uma teoria interpretativa para análise dos textos que compuseram a amostra, esta tese visou ampliar os estudos da área que são escassos e, deste modo, valorizar e divulgar os discursos de e sobre cegos existentes na Literatura Popular brasileira e estrangeira.

2 ESTUDO TEÓRICO

2.1 DO SIGNO À SEMIÓTICA

2.1.1 De Platão a Hjelmslev

O estudo do signo teve seu início no período greco-romano antigo. Coube aos filósofos, dessa época, tratar da teoria dos signos verbais e não verbais. A filosofia, vista como a doutrina dos signos, denomina a primeira parte dessa história à semiótica *avant la lettre*.

Platão observou o signo linguístico como uma estrutura triádica, cujos elementos foram nomeados da forma seguinte: *ónoma* – *nómos*, o nome; *eîdos* – *logos* – *dianóema*, a noção ou ideia e *prágma* – *ousía*, a coisa à qual o signo se refere. Ao tentar compreender a exatidão dos nomes, investigou no diálogo Crátilo, a relação entre o nome, as ideias e as coisas e chegou à conclusão de que tal relação pode ser natural ou convencional, haja vista que depende das convenções sociais. Esta conclusão deu origem a outras que dizem o seguinte: os signos verbais, naturais e os convencionais são representações incompletas da verdadeira natureza das coisas; o estudo das palavras não revela nada sobre a verdadeira natureza das coisas, pois a esfera das ideias é independente das representações na forma de palavras e as cognições concebidas por meio dos signos são apreensões indiretas e, por isso, inferiores às cognições diretas. Dentre suas reflexões sobre o nome, pode-se vislumbrar a seguinte:

[...] a justeza da aplicação dos nomes a pura convenção, uma vez que tanto servem para representar os objetos as letras semelhantes como as dissemelhantes, desde que o hábito e a convenção as legitimam? [...] É no costume, pois este, como já vimos, consegue representar tanto por meio do semelhante como do dissemelhante. [...] a convenção e o costume contribuem igualmente para exprimir o que temos no pensamento, no instante e m que falamos (PLATÃO, 1988, p. 169-170).

Este filósofo considerou que falar, ou seja, '*eirein*' é fazer uso do discurso e, este, por sua vez, indica:

[...] todas as coisas (*pan*); e circula e se movimenta sem parar, além de ser de natureza híbrida, verdadeira e falsa ao mesmo tempo [...]. É justo, portanto, que seja denominado Pan Aipolos o que tudo (*pan*) exprime e é o movimentador constante (*aei polôn*) das coisas [...]. É evidentemente que Pan é discurso ou irmão de discurso [...] (PLATÃO, 1988, p. 134-135).

Aristóteles estudou a teoria do signo no âmbito da lógica e da retórica, chamou-o de símbolo, *symbolon*, e o definiu numa relação de implicação, descrevendo-o como uma premissa que conduz a uma conclusão. Chegou a considerá-lo como um signo convencional das “afecções da alma”. Essas afecções foram descritas como “retratos” das coisas; logo, seu modelo do signo é triádico.

Os estoicos afirmaram que o universo seria algo corpóreo e governado por um LOGOS, razão universal, que ordena e origina todas as coisas de acordo com ele e por meio dele, chegando com isso a considerarem o mundo como um “KOSMOS”, isto é, harmonia. Partiram do modelo triádico de Platão para estudarem o signo e atribuíram aos seus elementos à nomenclatura seguinte: *semaínon*, o significante; *semainómenon* ou *lékton*, o significado e *tygchánon*, o objeto referido.

Epicuro Samos, ao dar origem ao epicurismo, fundamentou sua teoria no conhecimento empirista. Os epicuristas interpretaram o signo com a pretensão de desenvolverem um modelo diádico que, contrapondo-se ao modelo dos estoicos, apresentasse em sua composição somente os dois componentes: *semaínon*, o significante e *tygchánon*, o objeto referido. O modelo epicurista, alicerçado por uma epistemologia materialista, considera o objeto físico como a origem das imagens, *eídola*. A imagem emitida pelo objeto seria concebida pelo receptor como uma “nova imagem” denominada de fantasia. Portanto, essas imagens, emitidas e captadas, foram interpretadas pelos epicuristas como os dois componentes do signo.

Na Antiguidade, o filósofo e teólogo Aurélio Agostinho de Hipona, conhecido por Santo Agostinho, estudou o signo no contexto da Teologia e levou a história da semiótica, dessa época, ao seu apogeu. Segundo Nöth (2003, p. 31), este estudioso chegou a ser considerado por E. Coseriu como “o maior semioticista da antiguidade e o verdadeiro fundador da semiótica”. O signo é, portanto, na concepção agostiniana:

[...] toda coisa que, além da impressão que produz em nossos sentidos, faz com que nos venha ao pensamento outra idéia distinta. Assim, por exemplo, quando vemos uma pegada, pensamos que foi

impressa por animal. Ao ver fumaça percebemos que embaixo deve haver fogo. [...] De modo que todos esses sinais¹ são como palavras visíveis (AGOSTINHO, 2002, p. 85).

A partir daí, classificou os signos como: naturais, ou seja, aqueles que, sem intenção de significar, dão a conhecer outra coisa além de si próprios; convencionais, todos os que possibilitam a comunicação entre os seres vivos, e os verbais, que são as palavras, ocupam, entre os homens, o primeiro lugar para a expressão dos seus pensamentos. Estabeleceu, portanto, a diferença entre as coisas e os signos, denominando coisas “tudo o que não está empregado para significar algum outro objeto” como, por exemplo: uma cruz, objeto de madeira, e signos “a tudo o que se emprega para significar alguma coisa além de si mesmo”, por exemplo: a cruz de Cristo, para o cristianismo. A teoria agostiniana do signo, numa dimensão teológica da semiótica, influenciou os estudos sógnicos da era medieval.

Entre os séculos X e XV, o estudo do signo seguiu a tradição escolástica que perdurou até o Renascimento. Os escolásticos, influenciados pela teoria aristotélica, conduziram seus estudos a fim de racionalizar as verdades da revelação contrapondo-se ao pensamento patrístico que havia adotado, como modelo, a doutrina platônica. Inspirados pelos fundamentos filosóficos dos estoicos diferenciaram as seguintes ciências: a filosofia natural, a filosofia moral e a ciência dos signos. Chegaram a distinguir denotação e conotação, além de estudarem as funções semióticas de signos, símbolos e imagens.

Na Idade Média, São Tomás de Aquino, teólogo e filósofo, estudou o signo no âmbito da lógica. Distinguiu som de voz, concebendo-a como um som animado, cuja animação provinha da alma. Esse som só seria palavra se fosse significativo; ou seja, a palavra só seria signo quando a ela estivesse pressuposto um conceito. A esse conceito ou significação, que se encontra no intelecto, denominou de palavra interior, ou seja, *conceptus*, formada no espírito do falante e exteriorizada por ele através da palavra exterior, isto é, pelo signo audível, isto é, oral. Estabeleceu, ainda, diferenças entre o falar de Deus e o do homem. Na primeira diferença, refere-se à imperfeição do falar humano, pois este se dá num processo de raciocínio, onde se cogitam sinais de imperfeição que não se dão no conhecimento divino que é,

¹ A tradução portuguesa de Doutrina Cristã (São Paulo: Paulus, 2002, p. 85) traduz o latim *signum por sinal*.

conforme ele, perfeitíssimo. Na segunda, faz referência à linguagem como receptáculo das intuições do homem que se expressa de forma fragmentada, ao contrário de Deus, que expressa tudo em Seu Verbo. Na terceira, faz menção à unidade em Deus, Sua essência e Seus atributos: justiça, onipotência, onisciência e onipresença.

Sua interpretação diádica concebe o signo composto pelos seguintes elementos: um instrumento de comunicação e outro de cognição. Primeiramente, como elemento de comunicação, origina a ideia de semiose como mediação, desenvolvida por Peirce no futuro da semiótica. Ao afirmar que o segundo elemento não é apenas instrumento de comunicação, mas também de cognição, estabelece uma visão semiótica da cognição e, por sua vez, abre diálogo entre a semiótica e o paradigma das ciências cognitivas. Logo, entendeu por signos como sendo os instrumentos dos quais nos servimos para a cognição e para falar. Seus estudos sógnicos foram relevantes, não somente no passado, mas também para o futuro da semiótica.

O Renascimento opõe-se ao teocentrismo medieval. O pensamento escolástico continuou a influenciar o estudo do signo também nesse período, quando atingiu seu ápice com a obra *Tractatus de signis* do filósofo João de São Tomás. Os pensadores, dessa época, conceberam o mundo segundo uma visão antropocêntrica em que o homem era percebido como o centro do universo e a medida de todas as coisas nele existentes; submetendo, portanto, o universo à razão humana.

Foucault (1999) considerou que a semântica da semelhança desempenhou um papel construtor no saber do século XVI. Segundo o autor, coube a ela conduzir a exegese e a interpretação dos textos: organizar o jogo dos símbolos, permitir o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis e guiar a arte de representá-las. Consoante sua concepção, a semântica da semelhança é muito rica, no século referido, e há, ainda, muitas outras noções que na superfície do pensamento se entrecruzam, imbricam-se, reforçam-se ou limitam-se. Entre as figuras da semelhança, ele considerou que há quatro, seguramente, essenciais: *convenientia*, semelhança ligada ao espaço na forma da “aproximação gradativa”, que permite o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis; *aemulatio*, espécie de conveniência liberada da lei do lugar que atua à distância, sem contato, e que se dá na ordem da disjunção, sendo entendida como uma espécie de geminação natural das coisas e

nasce de uma dobra do ser; analogia, que se dá a partir da comparação entre coisas diferentes, buscando encontrar a identidade sob a diversidade de sua aparência e a simpatia que é algo que suscita o movimento das coisas e provoca a aproximação das que estão distantes, atuando em estado livre, nas profundezas do mundo. Para ele, as similitudes foram importantes para a exegese e a interpretação da prosa no mundo, da Idade Média até o fim do século XVI. Deste modo, o autor propõe que

[...] chamemos semiologia ao conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento: o século XVI superpôs semiologia e hermenêutica na forma de similitude. Buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes (FOUCAULT, 1999, p. 40).

Os modelos semióticos da Idade Média até a Renascença foram desenvolvidos com o intuito de interpretar os signos humanos e naturais, como também, na intenção de interpretar todo o mundo natural. Entre os modelos pansemióticos do mundo, destacam-se o dos “quatro sentidos exegéticos”, na era medieval, e o das “assinaturas das coisas”, no Renascimento. O primeiro modelo foi estruturado para a interpretação dos textos bíblicos; enquanto que o segundo, para a interpretação de signos naturais.

No contexto renascentista, a ênfase foi dada ao mundo natural e o signo deixou de ser entendido como parte do objeto para ser seu representante. Retorna-se, com esse pensamento, ao conceito sîgnico da Antiguidade, conforme o qual, o signo é concebido como signo de alguma coisa. Nele, segundo afirma Foucault (1999, p. 58), a organização do signo é:

[...] diferente e muito complexa; ela é ternária, já que apela para o domínio normal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas; porém, como semelhança é tanto a forma dos signos quanto seu conteúdo, os três elementos distintos dessa distribuição se resolvem numa figura única.

Entre os séculos XVII e XVIII, os estudos sobre os signos se desenvolveram seguindo o pensamento filosófico de três correntes: o racionalismo, o empirismo e o iluminismo.

Os racionalistas de *Port-Royal* optaram por um modelo diádico do signo. A teoria das ideias inatas de René Descartes priorizou o intelecto sobre a experiência e fez ressurgir o modelo diádico do signo. Segundo este arquétipo, o signo é compreendido como duas ideias: o significante, coisa que representa, e o significado, coisa representada. Consoante declaração de Foucault (1999, p. 58), pode-se constatar que “A partir do século XVII, em contrapartida, a disposição dos signos tornar-se-á binária, pois que será definida, com *Port-Royal*, pela ligação de um significante com um significado”.

A compreensão semiótica do racionalismo de *Port-Royal* descreveu o significante como algo imaterial, ou seja, como a representação mental do som articulado no momento da recepção que, por sua vez, induzia ao significado, também mental. Dessa ideia mentalista do signo resultou, enfim, o futuro da semiótica do século XX.

John Locke, empirista britânico, foi considerado o principal semiotista de sua época. Interpretou os signos como sendo instrumentos de conhecimento, distinguindo-os em duas classes: ideias, que são signos que representam coisas na mente do contemplador; e palavras, que são ideias na mente de quem as utiliza, classificando-as como signos das ideias do emissor. Conforme sua percepção:

As palavras são sinais visíveis, necessários para a comunicação. [...] O uso, pois, de palavras consiste nas marcas sensíveis das idéias, e as idéias que elas enunciam são seus significados adequados e imediatos. [...] na sua significação imediata, são sinais sensíveis de suas idéias, para quem as usa. [...] nada significam senão a idéia na mente de quem as usa (LOCKE, 1991, p. 91).

Contudo, sua teoria não abordou as palavras como sendo também signos das ideias do receptor, induzindo a conclusão de que a comunicação humana, a partir de sua teoria sógnica, seria impossível. Sobre esse assunto, eis a posição de Nöth (2003, p. 44): “[...] apesar da enorme importância de suas idéias, o aspecto inovador de sua obra não é tão grande quanto poderia parecer. [...] se as palavras fossem apenas signos de idéias e as idéias fossem apenas signos de coisas, a comunicação humana não seria possível.”

Entre o término do século XIX e começo do século XX, o filósofo Charles Sanders Peirce desenvolveu sua teoria sógnica a partir do axioma de que as cognições, as ideias e o homem são, em sua essência, entidades semióticas. A

teoria peirceana retomou o modelo triádico do signo, conforme a proposta filosófica de Platão, na Antiguidade. A tríade que ele propôs é composta por: *representâmen*, ou significante, que é a representação mental; interpretante, ou significado, que é a imagem mental ou conceito e o objeto que é o referente do signo.

Peirce (2003, p. 46) articula que um signo, ou um *representâmen*, é:

[...] aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen.

Seus estudos contribuíram, sobretudo, na definição do signo, da semiose e apresentaram uma visão pansemiótica do universo. O caráter universal de sua visão sobre o signo pode ser percebido na seguinte explanação:

Nunca estive em meus poderes estudar qualquer coisa - matemática, ética, metafísica, gravitacional, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo de cartas, homens e mulheres, vinho, meteorologia - exceto como um estudo de semiótica. (PEIRCE, 1977, p. 85).

Até aqui, o signo foi estudado no âmbito da filosofia ou da teologia. O século XIX vai marcar o surgimento da linguística concebida como científica.

Entre as correntes linguísticas que trabalham o signo, Barbosa (1996) distinguiu duas: uma denominada sincrônica e outra diacrônica. A primeira apresenta uma concepção estática de sistema e estrutura onde “o código aparece como uma disponibilidade estática para as atualizações e como um modelo pronto, segundo o qual analisam as experiências individuais”, e a segunda representa uma concepção dinâmica em que se pode vislumbrar “na função semiótica e na semiose que a instaura os elementos fundamentais para a proposição de um modelo mais dinâmico de sistema de signos”. Suas reflexões elucidam que:

Temos, pois, dois níveis de mudança linguística, que se inscrevem, no entanto, no mesmo processo dinâmico, cujo ponto de partida é sempre o sujeito falante-ouvinte. [...] Consideremos, então, certas relações que se poderiam estabelecer entre o esquema de abordagem do método pancrônico e o modelo de evolução

concebido a partir da distinção entre sistema e norma, e das relações que mantêm estes últimos (BARBOSA, 1996, p. 43-44).

Saussure (2004, p. 80) retomou a concepção diádica do signo. Em seu conceber, “o signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”. Chegou à conclusão de que o signo é uma entidade psíquica de duas faces, cujos componentes denominou de conceito a imagem mental e de imagem acústica a impressão psíquica do som, respectivamente. O primeiro equivalente ao significado e o segundo, ao significante. De acordo com sua teoria, esses elementos estão ligados entre si, numa relação de dependência, de modo que um exige o outro. Apresentando-se como entidades mentais, esses dois elementos excluem a referência a qualquer objeto externo.

Este linguista considerou, ainda, que, no signo há duas características primordiais: a arbitrariedade e o caráter linear do significante. Na primeira característica, o laço que une o significante ao significado é arbitrário e na segunda, já que o significante é considerado de natureza auditiva, apresenta caráter linear, uma vez que se desenvolve no eixo do tempo. O valor do signo não está nesta ou naquela significação, mas é obtido através das relações e diferenças que estabelecem com outro signo, isto é, na relação de oposição, pois os valores são relativos e o vínculo, que liga a ideia ao som, é arbitrário. É a arbitrariedade do signo que torna possível a compreensão segundo a qual um fato social, por si só, possa dar origem a um sistema linguístico. Noutras palavras, o signo, em si, não tem valor. Isto significa dizer que o valor de um termo é determinado por aquilo que o rodeia. A diferença faz a característica, o valor e a unidade. Ao considerar o signo em sua totalidade, eis o que o linguista assevera:

Quer se considere o significado, quer o significante, a língua não comporta nem idéias nem sons preexistentes ao sistema lingüístico, mas somente diferenças conceituais e diferenças fônicas resultantes deste sistema. O que haja de idéia ou de matéria fônica num signo importa menos que o que existe ao redor dele nos outros signos (SAUSSURE, 2004, p. 139).

Em seus estudos, Saussure comparou a língua com uma folha de papel, onde de um lado estaria o significante e do outro o significado. Averigue este cotejo na explicação seguinte:

[...] o pensamento é o anverso e o som verso; não se pode cortar um sem cortar, ao mesmo tempo, o outro; assim tampouco, na língua, se poderia isolar o som do pensamento, ou o pensamento do som; só se chegaria a por uma abstração cujo resultado seria fazer psicologia pura ou Fonologia pura (SAUSSURE, 2004, p. 131).

O genebrino distinguiu língua de fala e sincronia de diacronia. Para ele, a língua é homogênea, um objeto de natureza concreta, constituída por um conjunto de signos que são utilizados por uma determinada comunidade sociolinguística, possui caráter normativo e é imposta ao indivíduo. Como parte social da linguagem, é exterior ao indivíduo, uma vez que este, sozinho, não pode criá-la, nem modificá-la; ao passo que, a fala é heterogênea, possui natureza abstrata por se manifestar na individualidade humana de maneira particular e espontânea. Conforme afirmação de Saussure (2004, p. 22): “Com o separar a língua da fala, separa-se ao mesmo tempo: 1º., o que é social do que é individual; 2º., o que é essencial do que é acessório e mais ou menos accidental”.

Quanto à oposição dos fenômenos relativos sincronia/diacronia, preferiu falar de Linguística sincrônica e Linguística diacrônica. Para a sincrônica, considerou ser tudo quanto se relacione ao aspecto estático, isto é, o estudo da língua num determinado momento da História; e diacrônico tudo o que diz respeito às evoluções da ciência da língua, no decorrer da História. Em relação a esses dois objetos o linguista pronuncia que:

[...] é a fala que faz evoluir a língua; são as impressões recebidas ao ouvir os outros que modificam nossos hábitos lingüísticos. Existe, pois interdependência da língua e da fala; aquela é ao mesmo tempo o instrumento e o produto desta. Tudo isso, porém, não impede que sejam as duas coisas absolutamente distintas (SAUSSURE, 2004, p. 27).

Percebeu, além disso, a necessidade da existência de uma ciência que estudasse a vida dos signos no seio da sociedade. Como tal ciência não existia, propôs o nome de Semiologia para a ciência dos signos por acreditar que ela ensinaria sobre a constituição dos signos e das leis que poderiam regê-lo. Chegou a afirmar que a Linguística seria, apenas, uma parte dessa ciência geral. Sua teoria sígnica foi fundamental para a construção da linguística moderna, bem como para os estudos da teoria semiótica.

Louis Hjelmslev foi um dos primeiros linguistas a interpretar o modelo saussuriano e a se preocupar com o desenvolvimento da ciência da significação conhecida como Semiótica. Criador da Glossemática, escola linguística estruturalista, foi considerado o maior intérprete do modelo sêmico de Saussure. O teórico dinamarquês concebeu o signo linguístico como “Uma grandeza de duas faces, uma cabeça de Janus com perspectiva dos dois lados, com efeito nas duas direções: ‘para o exterior’, na direção da substância de expressão, ‘para o interior’, na direção da substância de conteúdo (HJELMSLEV, 2006, p. 62)”.

Hjelmslev reconheceu que tanto no plano de conteúdo quanto no de expressão havia uma substância e uma forma. No plano de conteúdo, a substância é sêmica e a forma semêmica; ao passo que, no de expressão, a substância é fêmica e a forma é femêmica. Visto dessa forma, o signo é, ao mesmo tempo, signo de uma substância de conteúdo e de uma substância de expressão. O teórico esclareceu que somente neste sentido o signo é signo de alguma coisa. A significação, considerada por ele como função semiótica, é a relação de dependência entre o conteúdo e a expressão. A esse respeito, assegura que:

A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão (HJELMSLEV, 2006, p. 54).

Pais (1995, p. 56), organizou um quadro para demonstrar a proposta do linguista dinamarquês sobre a função semiótica. Observe:

Função Semiótica	$\phi\sigma$	Conteúdo	Substância sêmica	Sentido	Significado
			Forma semêmica		
		Expressão	Forma femêmica	Sentido	Significante
			Substância fêmica		

QUADRO 1 – A função semiótica do signo para Hjelmslev

FONTE: Batista (2001, p.143)

Para Hjelmslev, o sentido é toda substância de uma forma qualquer e está presente tanto no conteúdo como na expressão. Batista (2001, p. 142) explica que “No plano do conteúdo, o sentido seria o fator comum, o pensamento que existe independentemente da diferenciação linguística. No plano da expressão, estabelece diferenças entre línguas e falas”.

O linguista dinamarquês percebeu, na língua, a existência dos não signos e os denominou de figuras que entram na composição dos signos. Esse pensamento levou-o a definir a língua como um sistema de figuras. A esse respeito, eis o que declara:

As línguas não poderiam ser descritas como simples sistemas de signos. A finalidade que lhes atribuímos por suposição faz delas, antes de mais nada, sistemas de signos; mas, conforme sua estrutura interna, elas são sobretudo algo diferente: sistemas de figuras que podem servir para formar signos (HJELMSLEV, 2006, p. 52).

Considerou conveniente utilizar a palavra signo para designar a unidade constituída pela forma do conteúdo e pela forma da expressão e estabelecida pela solidariedade denominada por ele de função semiótica. A língua é para o autor, uma forma entre duas substâncias: uma de conteúdo e outra de expressão. A distinção existente entre os fúntivos que compõem o signo e a relação de dependência, na função semiótica, é fundamental na estrutura da linguagem. Suas palavras sobre o assunto são elucidativas: “Todo signo, todo sistema de signo, toda linguagem enfim, abriga uma forma da expressão e uma forma do conteúdo. É por isso que a análise do texto deve conduzir, desde seu primeiro estágio, a uma divisão nessas duas grandezas (HJELMSLEV, 2006, p. 63).”

Hjelmslev, ao interpretar o estudo sígnico de Saussure, possibilitou a distinção entre semiótica e semiologia. Considerou a semiótica como ciência que estudaria a significação, enquanto a semiologia seria o estudo do signo em Linguística. Seu estudo sobre o signo deu origem à Semiótica como ciência da significação. Seu modelo se fundamenta na função semiótica, ou seja, na relação de dependência entre a expressão e o conteúdo de que resulta a grandeza do signo. Nele, os elementos permanentes do sistema linguístico são a função semiótica e a semiose entendida como o processo instaurador da significação, como uma relação.

Para ele, toda linguagem comporta dois eixos, o do sistema e o do processo.

A todo processo corresponde um sistema capaz de analisá-lo e descrevê-lo. A teoria da linguagem deve se propor a verificar a hipótese de um sistema subjacente ao processo. A noção de processo vista como a relação que contraem dois termos, os funtivos, permite-lhe opor processo e sistema de dois modos: pela função que contraem entre si os elementos que integram o sistema, bem como, pela função que contraem entre sistema e processo. O modelo hjelmsleviano fundamenta-se, pois, na função semiótica que é a relação de dependência entre a expressão e o conteúdo de que resulta a grandeza signo.

Têm-se, pois, na função semiótica e na semiose que a instaura, os elementos fundamentais para a proposição de um modelo mais dinâmico de sistema de signos. Dessa maneira, a noção de processo, a princípio reservada aos atos de fala, o texto, passa a ser aplicável também ao sistema, em seu dinamismo semiótico. Seu modelo, assim, tendia para uma concepção pancrônica da língua.

Os modelos pancrônicos percebem o sistema não como algo estático ou mutável, apenas, em longo prazo; porém, dinâmico, ou seja, em contínua mudança. Esse dinamismo se dá num processo contínuo de autoalimentação e autorregulação, de formulação e reformulação, onde o sistema produz o discurso que, por sua vez, produz o sistema. Os responsáveis por essas mudanças, no sistema, são os discursos. Nesses modelos, a competência não é a mesma para todos os sujeitos discursivos do mesmo idioma. Esta é modificada de um sujeito para outro e, com relação ao mesmo sujeito, de um discurso para outro. O sistema é visto não como um código, mas como um conjunto de códigos e subcódigos e a significação é entendida como um processo de produção, acumulação e transformação da função semiótica.

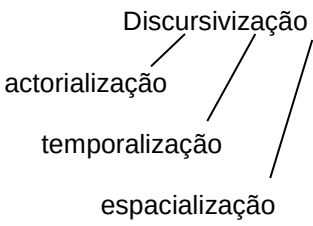
Foi a Escola de Altos Estudos Semióticos de Paris, representada por Greimas e Courtés, entre outros discípulos, que completou a concepção de significação dos sistemas linguísticos, bem como, reformulou a dicotomia saussuriana de sincronia/diacronia, criando a pancronia *latu senso*.

2.1.2 Semiótica: ciência da significação

A Semiótica, como ciência da significação, teve seus limites estabelecidos com o surgimento, na França, da Escola Semiótica de Paris, representada por

Greimas, Courtés, Pottier e seus discípulos. Estes estudiosos completaram a proposta de Hjelmslev sobre a significação e ampliaram o campo da Semiótica.

Greimas concebeu a significação como um percurso gerativo, ou o caminho que a significação percorre do conteúdo até chegar à expressão, constituído por três níveis estruturantes: o Nível fundamental, que corresponde à instância inicial do percurso gerador da significação; o Nível narrativo, que contém em si o fazer de um sujeito semiótico em busca de seu objeto de valor e o Nível discursivo, que configura a relação entre os sujeitos enunciativos por meio de escolhas discursivas, permitindo a transformação da narrativa em discurso. Em cada um destes níveis, encontram-se um componente semântico e um sintático. Esse modelo do percurso gerativo da significação pode ser demonstrado de acordo com o seguinte quadro:

PERCURSO GERATIVO			
	componente sintático		componente semântico
Estruturas sêmio-narrativas	nível profundo	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
	nível de superfície	SINTAXE NARRATIVA DE SUPERFÍCIE	SEMÂNTICA NARRATIVA
Estruturas discursivas	SINTAXE DISCURSIVA 		SEMÂNTICA DISCURSIVA Tematização Figurativização

QUADRO 2 – Percurso gerativo da significação.

FONTE: Greimas & Courtés (1979, p. 209)

Batista (2001, p. 149) interpreta o percurso gerativo da significação da seguinte forma:

São três os níveis de estudos semióticos em cuja distinção os autores adotam a nomenclatura chomskyana, ou seja, a estrutura fundamental, que se encontra no nível profundo, a estrutura narrativa, alicerçada no nível intermediário, entre o profundo e o superficial e a estrutura discursiva que representa o nível superficial.

No dizer de Fiorin (2006, p. 20), este modelo tripartido de análise semiótica é “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”.

Conforme a teoria greimasiana, pode-se entender por semiótica como a ciência que torna possível a compreensão do processo comunicativo, a partir do percurso da significação, uma vez que se preocupa com a competência e a *performance* dos sujeitos da enunciação. Esta ciência tem como objeto de estudo o signo em discurso, seja ele: verbal, não verbal, complexo ou sincrético, em busca da produção de sentido que, segundo o autor citado, anteriormente, dá-se através da organização discursiva e de suas relações de dependências internas. O percurso da significação segue um trajeto que tem início na mente do sujeito enunciador e termina na mente do enunciatário, produzindo sentidos que vão do mais simples e abstrato até o mais complexo e concreto. É, portanto, composto por três níveis denominados de nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo.

O nível fundamental é a primeira etapa do percurso gerativo da significação. Esta se encontra no nível profundo, daí o nome de semântica profunda com que é referido. É o ponto, no qual, gera-se o mínimo de sentido que constrói o discurso. Esta estrutura comporta uma semântica e uma sintaxe fundamental. Procura, por sua vez, explicar os níveis mais abstratos da produção de sentido, do funcionamento e da interpretação do discurso. A sintaxe fundamental trata das relações de oposição, de implicação e de contrariedade entre termos, no interior de um mesmo eixo semântico que os envolve.

Greimas (1975, p. 127), admite que o eixo semântico S (substância do conteúdo), pode se articular, ao nível da forma de conteúdo, em dois semas contrários: S_1 e S_2 , e estes dois semas, tomados separadamente, indicam a existência de seus termos contraditórios: $\overline{S_1}$ e $\overline{S_2}$. Considerando o fato de que S

pode ser redefinido como um sema complexo que reúne S_1 e S_2 por uma dupla relação de disjunção e de conjunção. A estrutura elementar da significação pode ser representada no modelo de quadrado semiótico a seguir:

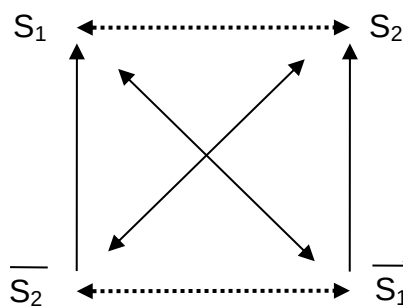
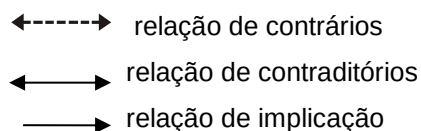


GRÁFICO 1 – Quadrado semiótico

FONTE: Greimas (2011, p. 401)

Pecerbe-se que o quadrado semiótico é formado a partir da relação entre os termos contrários (S_1 e S_2) e os subcontrários ($\overline{S_2}$ e $\overline{S_1}$), no eixo horizontal. No eixo diagonal, as relações de contraditórios se estabelecem por meio de um esquema positivo (S_1 e $\overline{S_1}$) e um negativo (S_2 e $\overline{S_2}$), enquanto a relação de implicação é constituída através de uma dêixis positiva (S_1 e $\overline{S_2}$) e de uma dêixis negativa (S_2 e $\overline{S_1}$). Logo, conforme Greimas & Courtés (2011, p. 185):

O conceito de estrutura elementar só pode tornar-se operatório se submetido a uma interpretação e a uma formulação lógicas. É a tipologia das relações elementares (contradição, contrariedade, complementariedade) que abre caminho para novas gerações de termos interdefinidos e que permite dar uma representação da estrutura elementar da significação sob a forma de quadrado semiótico.

As relações estabelecidas entre os quatro termos do quadrado semiótico originam mais quatro termos, denominados metatermos, que representam a tensão dialética entre dois termos base. A complexa relação entre esses termos foi denominada de octógono semiótico, que é a representação sintática da estrutura profunda e abstrata da significação. Por meio dele, é possível observar as relações que sustentam uma oposição lógico-semântica e representar o mínimo de sentido existente num discurso. As relações entre os termos da estrutura elementar podem ser representadas por meio do modelo octogonal seguinte:

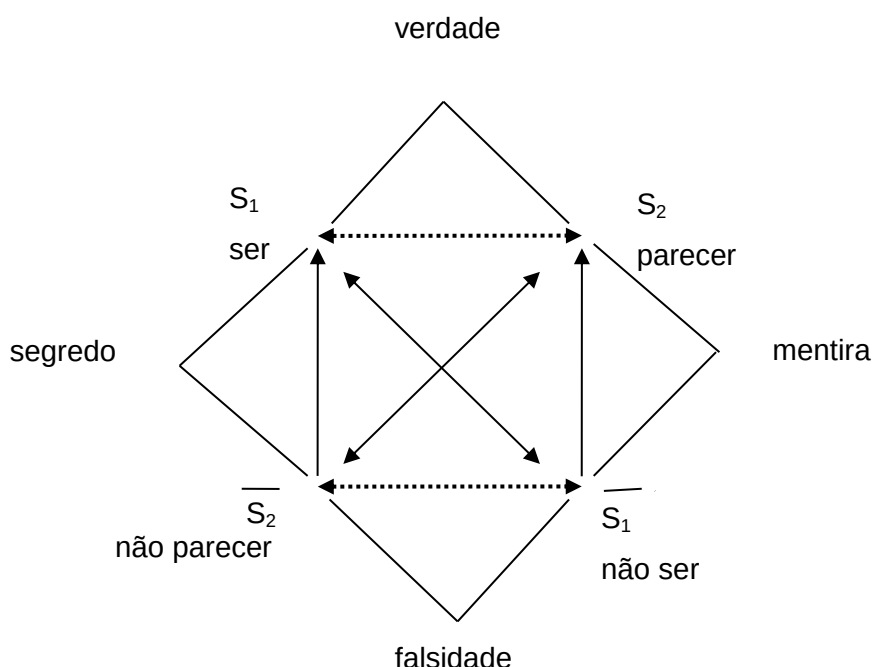


GRÁFICO 2 – Octógono semiótico

FONTE: Greimas & Courtés (2011, p. 403)

A tensão dialética, representada por meio deste octógono semiótico, é gerada entre os termos contrários *ser versus parecer*. Ser é o contrário de parecer e implica não parecer; parecer é o contrário de ser e implica não ser. Ser tem por contraditório o termo não ser e parecer, o termo não parecer. Da relação entre eles surgem quatro metatermos: verdade que representa a tensão dialética entre ser e parecer;

segredo: entre ser e não parecer; mentira: entre parecer e não ser e falsidade: entre não parecer e não ser. Neste nível semiótico profundo, a significação pode ser elucidada como:

[...] uma estrutura semântica elementar a que se reduz todo o discurso e os valores nele investidos em relação de oposição mínima. De um modo geral, é costume apreendê-la pelas situações de conflito mais gerais, extraídas da narrativa, que são representadas, espacialmente, em forma de octógono, daí ser chamada também de octógono semiótico (BATISTA, 2001, p. 150).

A semântica fundamental, segundo Greimas & Courtés (1979), apresenta um caráter abstrato. Aparece como um inventário de categorias sêmicas, suscetíveis de serem exploradas pelo sujeito da enunciação. É de ordem paradigmática, podendo ser sintagmatizada graças a operações relacionais que fazem com que seus termos efetuem percursos previsíveis no quadrado semiótico.

Os elementos da categoria semântica profunda de um texto podem ser analisados, atentando-se para as categorias tímicas: euforia *versus* disforia. A euforia se caracteriza por um valor positivo; enquanto a disforia, por um valor negativo. No exemplo citado, anteriormente, ser representa um valor positivo; ao passo que, parecer denota um valor negativo. As categorias tímicas ou timias servem para identificar as unidades mínimas de significação de um dado universo de discurso, bem como, delatam a percepção de mundo do sujeito discursivo que o constrói.

O nível narrativo, ou narrativização, situa-se no patamar intermediário entre a estrutura fundamental e as estruturas discursivas. É a instância do percurso gerativo da significação na qual se reconstitui o ser e o fazer transformador de um sujeito que atua no e sobre o mundo à procura de valores intrínsecos e extrínsecos a ele. A narrativa pode se desenvolver através de uma sequência de acordos e conflitos entre os sujeitos: destinador e destinatário. Comporta um estado inicial, uma transformação e um estado final. Apresenta-se por meio de uma sintaxe e de uma semântica narrativa. Conforme a concepção de Barros (1999, p.16): “As estruturas narrativas simulam, por conseguinte, tanto a história do homem em busca de valores ou à procura de sentido quanto a dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos”.

A sintaxe narrativa se organiza em volta do fazer transformador de um sujeito semiótico que realiza um trajeto a fim de alcançar seu objeto de valor. Esta pode ser concebida de dois modos: como mudança de estado e como sucessão de firmação e rompimento de contrato entre o sujeito destinador e seu destinatário. O que caracteriza o enunciado elementar são as relações de transitividade entre o Sujeito e seu Objeto de Valor, como actantes da narrativa. A organização da sintaxe narrativa é arquitetada

[...] em torno do desempenho de um *Sujeito* semiótico que realiza um percurso em busca de seu *Objeto de Valor*, sendo instigado por um *Destinador*, que é o idealizador da narrativa e ajudado por um *Adjuvante* ou prejudicado por um *Opositor* (BATISTA, 2001, p. 150).

Consoante intuição de Greimas há entre destinador e o destinatário uma relação de implicação; entre o sujeito e o objeto, uma relação de projeção, e entre o adjuvante e o opositor, uma relação de contradição. As relações actanciais estabelecidas entre os três grupos podem ser visualizadas, de modo mais sistemático, no seguinte modelo elaborado por ele:

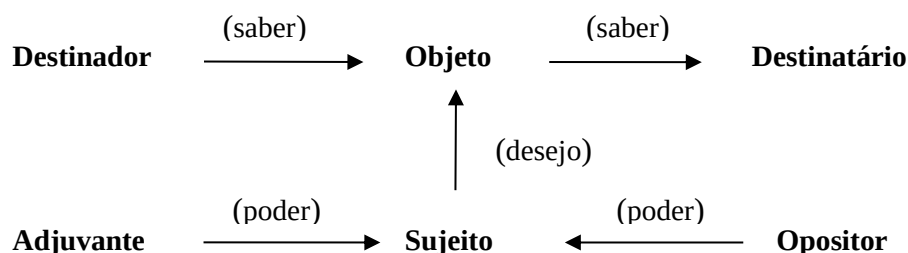


GRÁFICO 3 – Modelo actancial e as modalidades actanciais
FONTE: Greimas (1966, p. 207)

Para este semioticista não se deve confundir os actantes que decorrem de uma sintaxe narrativa e os atores presentes na discursivização. Um actante (A_1) pode ser manifestado no discurso por vários atores (a_1, a_2, a_3), como também é possível que um só ator (a_1) possa ser o sincretismo de vários actantes (A_1, A_2, A_3).

A relação entre ator e actante é dupla e pode ser demonstrada por meio do esquema elaborado por ele:



GRÁFICO 4 – Relação entre ator e actante
FONTE: Greimas (1977, p.179)

Sobre esta relação entre ator e actante Greimas (1977, p. 179-180) esclarece, ainda, que:

Esta distinção, que continuamos a considerar pertinente - [...] - não deixou de apresentar numerosas dificuldades desde o início, que mostram, por isso mesmo, a complexidade da problemática narrativa. [...] A estrutura actancial aparece cada vez mais como suscetível de explicar a organização do imaginário humano, projeção tanto de universos coletivos como individual.

Na sintaxe narrativa, existem dois tipos distintos de predicados: o predicado do *ser*, que indica o enunciado de estado e o do *fazer*, indicador do enunciado de transformação. É a relação entre o Sujeito semiótico e o seu Objeto de Valor que determina o enunciado de estado, passando a se chamar função juntiva ou junção. Esta pode se apresentar em duas instâncias contraditórias: a conjunção, que diz respeito ao estado de posse ou conservação do Objeto pelo Sujeito e a disjunção, que se refere ao estado de privação ou não conservação do Objeto. Estes estados podem ser demonstrados de acordo com o seguinte esquema:

F junção (S, O)

$S \cap O$ (que se lê: Sujeito conjunto com o Objeto de Valor)

$S \cup O$ (que se lê: Sujeito disjunto do Objeto de Valor)

A função de transformação define o enunciado do fazer, que opera a passagem de uma relação de estado à outra, isto é, da conjunção à disjunção ou da disjunção à conjunção. As transformações podem ser demonstradas conforme as frases-diagramas que seguem:

$$F = [(S \cup OV) \rightarrow (S \cap OV)]$$

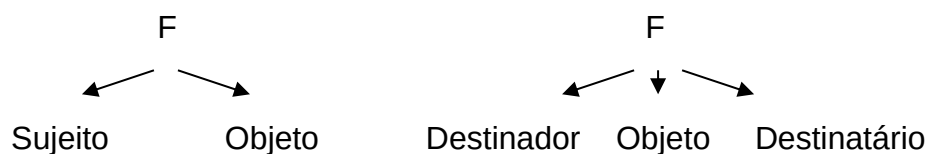
(que se lê: o fazer transformador em que o Sujeito semiótico disjunto do seu Objeto de Valor, passa a conjunto com o mesmo)

ou

$$F = [(S \cap OV) \rightarrow (S \cup OV)]$$

(que se lê: o fazer transformador em que o Sujeito semiótico conjunto do seu Objeto de Valor, passa a disjunto com o mesmo)

É a partir das estruturas paradigmáticas e sintagmáticas que o discurso narrativo pode ser representado como recoberto de uma rede, relativamente, densa de papéis actanciais manifestados por atores de maneira ora disjunta, ora conjunta. Nas disjunções sintagmáticas, se for atribuído ao verbo-predicado do enunciado o estatuto de função, será possível definir o enunciado como uma relação entre os actantes que o constituem em duas espécies de enunciados narrativos. De acordo com Greimas (1977, p.180), pode-se observar o seguinte esquema:



F (S → O)

(que se lê: a função de transformação se dá quando o Sujeito semiótico conquista o Objeto de Valor)

As disjunções paradigmáticas podem pressupor a existência de uma rede relacional do tipo paradigmática subentendida aos actantes da mesma forma que eles aparecem nos enunciados narrativos. Conforme explicam Greimas & Courtés (1979, p. 434), a sintaxe narrativa é “[...] uma instância do percurso gerativo obtida, com o auxílio de um conjunto de procedimentos (formuláveis em regras), a partir da sintaxe fundamental”.

A sintaxe narrativa se preocupa com a natureza da relação do sujeito com os valores investidos nos objetos. Nela, esses valores são reais, isto é, são assumidos pelo Sujeito semiótico. O programa narrativo dos actantes pode ser demonstrado através da representação gráfica seguinte:

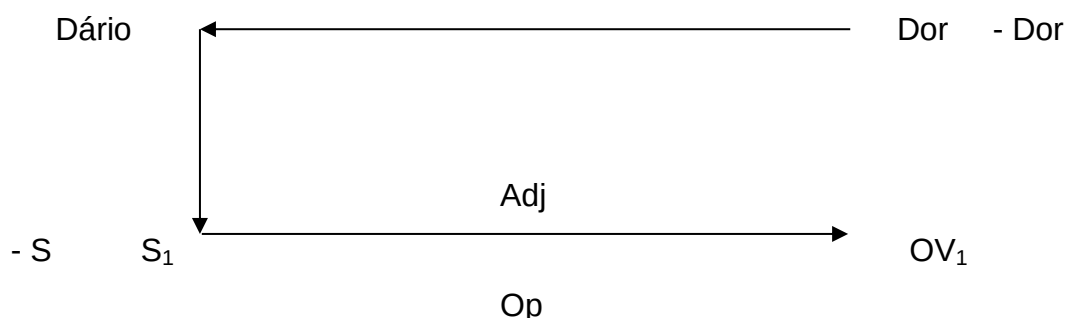


GRÁFICO 5 – Programa Narrativo

FONTE: Batista (2004, p. 4)

Contudo, um Sujeito semiótico pode encontrar obstáculos ao realizar seu percurso em busca do Objeto de Valor. Quando isso acontece, o gráfico pode ser representado com divisões que demonstram quantos foram os momentos em que se deram os acontecimentos narrados. Veja o exemplo do percurso com obstáculo:

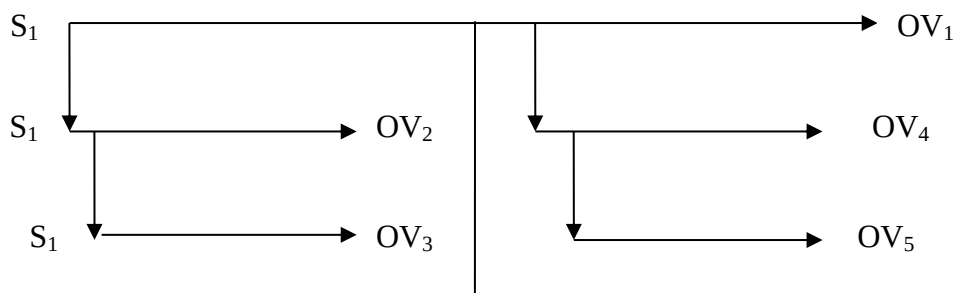


GRÁFICO 6 – Percurso com obstáculo

FONTE: Batista (2004, p. 4)

Um programa narrativo ou a organização narrativa de um texto pode ser definido como um enunciado do fazer que rege um enunciado de estado. Nele, por conseguinte, pode ocorrer sucessão de estados e transformações.

A semântica narrativa é a instância do percurso gerativo da significação que se preocupa com a atualização dos valores modais do Sujeito semiótico. Estes valores são elementos semânticos considerados fundamentais para que o sujeito possa realizar a *performance* que o ajudará a atingir o estado de junção.

A modalização semiótica, ou o modo como o sujeito se instaura, na narrativa, daí o nome adotado, atinge tanto o enunciado de estado, ou o ser, quanto o enunciado de transformação, ou o fazer. As relações do sujeito com os valores inseridos nos objetos aparecem notificados pela modalização do ser e/ou do fazer. Na primeira modalização, o sujeito possui uma qualidade ou competência para agir; enquanto, a segunda, caracteriza-se pela ação ou *performance* do sujeito em busca do valor. As modalidades do ser e do fazer são regidas pelos mesmos predicados: o querer, o dever, o poder e o saber. Batista (2001, p. 151-152) explica que:

Há modalidade quando dois predicados estão numa relação tal que um rege o outro. [...] A obtenção dos valores modais é a primeira fase (=qualificação) do percurso narrativo do Sujeito que lhe vai permitir agir. Para realizar algo, ele precisa querer (ou dever), poder e saber fazer. O tipo de enunciado modalizado permite distinguir duas grandes classes de predicados modais: do ser e do fazer (querer-ser e querer-fazer etc.)

De acordo com a teoria semiótica, para um sujeito realizar uma *performance* é necessário que tenha, anteriormente, uma competência para tal. A competência é da

ordem do ser, ao passo que, a *performance* é do âmbito do fazer. Deste modo, dotado de competência, o sujeito se torna capaz de executar ações que possibilitam a mudança de um estado para outro, no programa narrativo.

Na narrativa, a organização modal da competência do sujeito se dá através das modalidades virtualizantes, indicadoras do desejo do sujeito semiótico; atualizantes, qualificadoras da capacidade do sujeito; e realizantes, que correspondem à *performance* do sujeito. Greimas & Courtés (1979, p. 283), levando em consideração o percurso tensivo que conduz à realização, agruparam estas modalidades discursivas, na amostra do quadro:

Modalidades	virtualizantes	atualizantes	Realizantes
exotáticas	<i>dever</i>	<i>poder</i>	<i>Fazer</i>
endotáticas	<i>querer</i>	<i>saber</i>	<i>Ser</i>

QUADRO 3 – Modalidades discursivas

FONTE: Greimas & Courtés (1979, p.283)

São denominadas exotáticas as modalidades capazes de entrar em relações translativas, isto é, de ligar enunciados possuidores de sujeitos distintos e as endotáticas são consideradas modalidades simples por ligarem sujeitos idênticos ou em sincretismo.

A organização de uma narrativa obedece a uma sequência de quatro percursos: a manipulação, a competência, o desempenho e a sanção. Sobre o percurso da manipulação, Fiorin (2006, p. 29) declara que “um sujeito age sobre o outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa”, isto é, o sujeito manipulador, dotado de competência para tal, faz o sujeito manipulado querer e/ou dever fazer algo. A manipulação pode acontecer por meio de um pedido, súplica, conselho ou imposição, existindo quatro tipos: tentação, intimidação, sedução e provocação. Na tentação, os valores são positivos, uma vez que o manipulador usa seu poder para fazer o manipulado querer-fazer alguma coisa; destarte, dá-se como exemplo: “Se você passar no vestibular ganhará um carro”. Na intimidação, os valores são negativos, já que o manipulador utiliza seu poder para fazer o manipulado dever-fazer algo; deste modo, apresenta-se como modelo: “Se você não

passar no vestibular, não ganhará o carro que lhe prometi”. Na sedução, o sujeito que manipula tem uma imagem positiva do manipulado; portanto, usa o seu saber para fazer o manipulado querer-fazer alguma coisa, como por exemplo: “Comprarei um carro para você, porque você é inteligente e é capaz de passar no vestibular”. Já na provocação, os valores são negativos, visto que, aquele que manipula tem uma imagem negativa daquele que é manipulado; por isso, utiliza o seu saber para fazer o manipulado dever-fazer algo; assim sendo, oferece-se como modelo: “Comprarei um carro para você, mas eu sei que, como você não gosta de estudar, não conseguirá passar no vestibular”.

Os tipos de manipulação podem ser organizados, consoante Barros (p. 1999, 32), obedecendo a dois critérios: “o da competência do manipulador, ora sujeito do saber, ora sujeito do poder, e o da alteração modal, operada na competência do sujeito manipulado”. O quadro do percurso da manipulação resume o que foi explanado:

Manipulação competência	Competência do destinador-manipulador	Alteração na Competência do destinatário
Provocação	SABER (imagem negativa do destinatário)	DEVER-FAZER
Sedução	SABER (imagem positiva do destinatário)	QUERER-FAZER
Intimidação	PODER (valores negativos)	DEVER-FAZER
Tentação	PODER (valores positivos)	QUERER-FAZER

QUADRO 4 – Percurso da manipulação

FONTE: Barros (1999, p. 32-33)

No percurso da competência, o sujeito dotado de um saber e/ou poder-fazer realiza a transformação da narrativa. Para Greimas & Courtés (1979, p. 63), quando se inscreve a competência no processo geral da significação, deve-se entendê-la como uma instância situada na enunciação, na qual “O sujeito da enunciação

modaliza as estruturas semióticas e narrativas, dando-lhes o estatuto do *dever-ser* (quer dizer, de um sistema de coerções), e as assume como um *saber-fazer*, como processo virtual”.

Na fase do desempenho ou *performance* acontece a mudança de um estado a outro, isto é, a transformação. Nela, consoante Fiorin (2006, p. 31): “O sujeito que opera a transformação e o que entra em conjunção ou em disjunção com um objeto podem ser distintos ou idênticos”.

A fase da sanção é a instância em que se dá o desfecho da narrativa. Nela, verifica-se se houve ou não um bom desempenho do Sujeito semiótico, os segredos são revelados e os prêmios ou castigos são distribuídos. Sobre a sanção, Greimas & Courtés (1979, p. 389) elucidam que:

[...] é uma figura discursiva correlata à manipulação, a qual, uma vez inscrita no esquema narrativo, se localiza nas duas dimensões, na pragmática e na cognitiva. Enquanto exercida pelo Destinador final, pressupõe nele um absoluto de competência.

As estruturas discursivas ou discursivização, também chamada pelo nome singular discursivização, é a instância do percurso gerativo da significação na qual as formas mais abstratas do nível narrativo se revestem de termos que lhes dão concretude; por isso, é considerado, pela Semiótica, o patamar mais superficial do discurso, ou seja, o mais próximo da manifestação textual e representa:

[...] as escolhas que um Sujeito discursivo faz para expressão das estruturas narrativas. A narrativa chega até a voz, sendo organizada e assumida por um Sujeito enunciador que, tendo em vista o universo de discurso abordado e o Sujeito enunciatário em questão, escolhe o(s) tema(s), as figuras, os atores, o tempo e o espaço nela envolvidos, ou com ela relacionados e os apresenta a um Sujeito enunciatário que a escuta e interpreta (BATISTA, 2001, p. 152).

O nível discursivo, da mesma forma que o fundamental e o narrativo, compreende uma sintaxe e uma semântica. Na sintaxe discursiva, estabelecem-se as relações intersubjetivas entre o sujeito enunciador e seu enunciatário; bem como, as relações de espaço e tempo da enunciação e enunciado. O sujeito enunciador elabora seu discurso com o intuito de persuadir seu enunciatário, projetando-lhe um efeito de verdade. A finalidade última do ato comunicativo:

[...] não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que se transmite. Por isso, ele é sempre persuasão (FIORIN, 2006, p. 75).

Segundo esclarece Barros (1999, p. 54), a enunciação se caracteriza como “a instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas. Pode, nas diversas concepções lingüísticas e semióticas, ser reconstruída a partir, sobretudo, das ‘marcas’ que espalha no discurso”.

Benveniste (2006) foi o primeiro a se preocupar com a enunciação quando se referiu a um “eu” que, sendo capaz de se colocar no discurso, cria a condição de subjetividade. O autor considera que tempo e pessoa são duas categorias fundamentais do discurso e é através delas que se pode ver a experiência subjetiva dos sujeitos que se colocam e se situam, na e pela linguagem.

Na categoria de pessoa, o homem se coloca em sua subjetividade enquanto um “eu” por oposição a “tu” e “ele”, sendo este comportamento instintivo, uma vez que a linguagem está na natureza do homem. Em toda língua, e a todo o momento, aquele que fala se apropria desse “eu” que, posto no discurso, introduz a presença da pessoa sem a qual nenhuma linguagem é possível. Cada vez que o pronome “eu” é assumido pelo enunciador se torna único e sem igual, não podendo ser repetido duas vezes, do mesmo modo. Deste modo, sempre que este pronome aparece no discurso por oposição a “tu” uma nova experiência se instaura e determina a possibilidade do discurso. Para exemplificar, pode-se pensar no professor de Língua Portuguesa, como sujeito enunciador que, tendo quatro salas de aula de 5ª série e o mesmo conteúdo, substantivo, para explicar aos seus alunos, sujeitos enunciatários, passará por uma experiência enunciativa inédita, em cada uma dessas turmas, pois, mesmo que o sujeito enunciador e o conteúdo a ser explicado sejam os mesmos, os sujeitos enunciatários são outros, num tempo diferente e em situações mais diversas possíveis². Destarte, pode-se assegurar que o pronome recebe sua realidade e sua substância, exclusivamente, no discurso, e uma vez fora dele é, apenas, uma forma vazia, elemento de um paradigma.

A categoria de tempo delineia-se como: tempo físico, que é linear, infinito, um contínuo uniforme e tempo crônico, dos acontecimentos, ou do calendário. O último

²O exemplo foi vivenciado pela autora, quando lecionou na Escola Estadual de 1º e 2º Graus Dom. Fernando Gomes, em Patos-PB.

é objetivo e apresenta três divisões que são caracterizadas como: estativa, visto que se dá a partir de um acontecimento; diretiva, já que é uma divisão a partir da oposição antes/depois e mensurativa, porque é vista como uma divisão a partir da recorrência dos fenômenos cósmicos.

O fundamento da vida das sociedades são características do tempo crônico. Sua organização social é intemporal devido a suas características de permanência e fixidez. É estranho ao tempo vivido e não coincide com ele. Pelo fato de ser objetivo, o tempo crônico propõe medidas e divisões em que se alojam os acontecimentos, porém não coincide com o tempo próprio da experiência humana.

Já o tempo linguístico está relacionado com o da fala. Define-se e se organiza em função do discurso, estando centrado no presente da instância da fala. Este presente, de acordo com o autor citado, anteriormente, é reinventado cada vez que um homem fala, porque é, literalmente, um momento novo, ainda não vivido. Sendo o fundamento das oposições da língua, projeta-se como uma linha de separação entre o que não é mais presente e o que, ainda, vai sê-lo.

A temporalidade linguística é centrada no hoje, deslocando-se para frente e para trás à distância de dois dias: para trás, ontem e anteontem e para frente, amanhã e depois de amanhã. O tempo linguístico funciona como fator de intersubjetividade. Tendo suas formas, seus termos e sua dimensão, a intersubjetividade reflete na língua a experiência fundamental entre o falante e seu ouvinte. Desta forma, a comunicação linguística só é possível quando assumida pelo homem que fala, sob a condição de intersubjetividade.

Benveniste considera, além disso, que as descrições linguísticas consagram um lugar importante no “emprego das formas”, fixando as condições sintáticas e que as condições de emprego das formas não são idênticas às condições de emprego da língua. Esta diferença implica outra maneira de ver, de escrever e de interpretar. O emprego da língua é concebido como um mecanismo total e constante que, de uma maneira ou de outra, afeta a língua inteira.

Concebe-se, por conseguinte, que a enunciação é o funcionamento da língua por um ato individual de utilização. Cada vez que se fala, produz-se um discurso inédito. A condição específica da enunciação é o enunciado. Neste, a relação do locutor com a língua determina os caracteres linguísticos da enunciação que, ao produzir um ato de fala, mobiliza a língua por sua conta. Naquela, consideram-se, o próprio ato, as situações em que ele se realiza, assim como os instrumentos de sua

realização. Vista como um processo, a enunciação deve ser estudada sob diversos aspectos. O mais imediato e direto é a realização vocal da língua, outro é o mecanismo desta produção. A semantização da língua está no centro deste aspecto da enunciação e conduz à teoria do signo e à análise da significância.

Articula-se que, antes da enunciação, a língua não é senão uma possibilidade. Enquanto realização individual, a enunciação, em relação à língua, é um processo de apropriação, onde o locutor se apropria do seu aparelho formal e enuncia sua posição como tal. Ao se declarar locutor, assume a língua e implanta o outro diante de si. Destarte, pronuncia-se que toda enunciação é, explicita ou implicitamente, uma alocução. Na enunciação, a língua é empregada para a expressão de certa relação com o mundo. Nela, o locutor apoderar-se e mobiliza a língua pela necessidade de referir pelo discurso e para o outro a possibilidade de coreferir, identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um colocutor. Sua presença, na enunciação, faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interna.

Em geral, profere-se que o que caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginário, individual ou coletivo. É esta característica que denomina o quadro figurativo da enunciação. Como forma de discurso, a enunciação coloca frente a frente duas “figuras”, igualmente, necessárias, uma de origem e outra, de fim.

O caso da linguagem usada no livre e fortuito intercuro social merece especial atenção. O sentido de cada enunciado não pode estar ligado ao comportamento do locutor ou do ouvinte com a intenção do que estão fazendo. Cada enunciação é um ato que serve ao propósito direto de unir o ouvinte ao locutor por algum laço de sentimento, social, ou de outro tipo. Uma vez mais, a linguagem, nesta função, manifesta-se não como instrumento de reflexo; todavia, como um modo de ação. Muitos desdobramentos deveriam ser estudados no contexto da enunciação. Ter-se-ia que considerar as alterações lexicais que a enunciação determina; a fraseologia, por exemplo, que é a marca frequente, talvez necessária da oralidade. Seria preciso, também, distinguir a enunciação falada da enunciação escrita. Nesta se situam dois planos: o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, faz os indivíduos se enunciarem.

Consoante Greimas & Courtés (1979, p. 145-146), a enunciação pode ser definida de duas maneiras: “seja como uma estrutura não-lingüística (referencial)

que subtede a comunicação lingüística seja como uma instância lingüística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado, (que dela contém traços e marcas)”. Referem-se à primeira definição como situação de comunicação de contexto psicossociológico da produção dos enunciados ou contexto referencial; no segundo, consideram o enunciado como a instância de mediação que assegura a colocação das virtualidades da língua, no enunciado discurso. Em concordância com a primeira, conceituam a enunciação como uma tendência à aproximação do ato de linguagem, considerando sua singularidade; quanto à segunda, concebem-na como um componente da teoria da linguagem, isto é, como momento possibilitador da passagem entre a competência e a *performance*. Estes teóricos preferem conceber, além disso, o mecanismo da enunciação como:

[...] intencionalidade que interpretamos como uma “visada de mundo”, como uma relação orientada, transitiva, graças á qual o sujeito constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo que se constrói a si próprio. Dir-se-á então, para dar-lhe formulação canônica, que a enunciação é um enunciado cuja função-predicado é denominada “intencionalidade”, e cujo objeto é o enunciado-discurso (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 147).

A enunciação enquanto ato de linguagem produz a semiose. Esta deve ser entendida como uma operação instauradora de pressuposição recíproca entre o significante e o significado, que produz signos, tendo, portanto, uma função semiótica, uma vez que gera significação.

Para Greimas & Courtés (1979, p. 147-148), a confusão entre a enunciação, enquanto instância da enunciação, e a enunciação enunciada ou narrada “não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. A enunciação enunciada deve ser considerada como uma subclasse de enunciados que se fazem passar como sendo a metalinguagem descritiva (mas não científica) da enunciação”. Isto significa dizer que a enunciação enunciada é apenas uma simulação do fazer enunciativo do eu/aqui/agora ao se encontrar dentro do discurso enunciado. A enunciação compreende, portanto, um fazer persuasivo e um interpretativo e é considerada, pelos semioticistas, como um percurso que tem início na mente do enunciador e se conclui na mente no enunciatário. Este caminho acontece em várias etapas, desde a percepção dos objetos do mundo natural, pelo enunciador, até a sua implantação, na mente do enunciatário.

Pais (1995, p. 162-181) utilizou uma curva senoidal para representar o percurso da enunciação que compreende dois momentos: um de codificação e outro de decodificação. Este trajeto é constituído de duplo fazer: um estado inicial, denominado fazer persuasivo e um estado final, denominado fazer interpretativo. O primeiro é atribuído ao emissor, sujeito enunciador, e o segundo ao receptor, sujeito enunciatário. Observe sua representação, na curva senoidal:

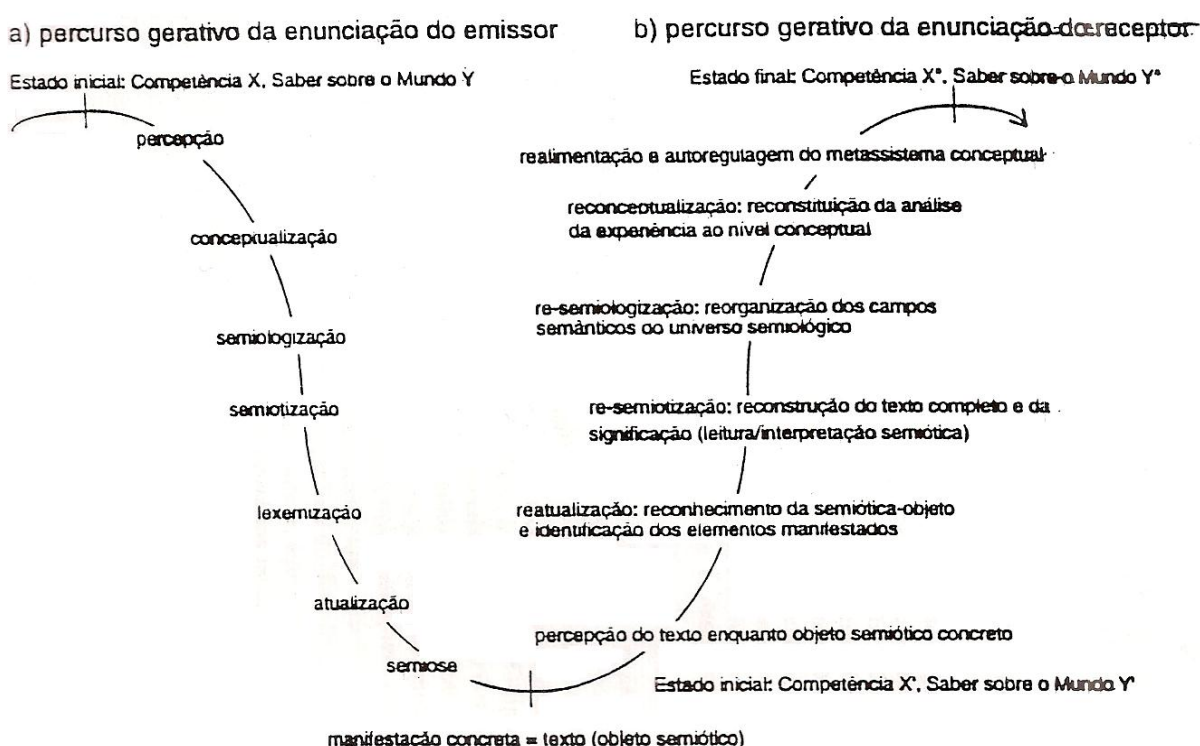


GRÁFICO 7 – Percurso da enunciação

FONTE: Pais (1995, p. 178)

Consoante este modelo, a enunciação é construída a partir de uma trajetória que se inicia na mente do sujeito enunciador, por meio de seu fazer persuasivo, e se conclui na mente do sujeito enunciatário, através de seu fazer interpretativo.

O percurso da enunciação de codificação ou fazer persuasivo compreende as seguintes etapas: percepção, conceptualização, semiologização, semiotização, leximização, actualização, semiose e texto.

A percepção é a etapa na qual o enunciador percebe os objetos do mundo natural. A conceptualização é a fase em que o enunciador, tendo percebido os objetos que o rodeiam, atribui-lhes um conceito. Nesta, o conceptus é preparado e também os atributos semânticos: as latências, traços semânticos que estão na imaginação; as saliências, traços semânticos que são percebidos na semiótica natural e as pregnâncias, traços semânticos que são anexados ao discurso. A semiologização é o momento em que se passa do conceito às formas linguísticas. A semiotização consiste na ação de um Sujeito semiótico em busca de seu Objeto de Valor. Nela, ocorre a passagem do nível cognitivo ao semiótico. Esta passagem se dá através da leximização que é a escolha das lexias utilizadas na atualização em discurso. O procedimento seguinte é a semiose que consiste na produção, acumulação e transformação da função semiótica que é também chamada de significação. Neste momento, o percurso atinge seu ápice com a produção do texto do sujeito enunciador que é percebido pelo enunciatário. É dito que existem, no mínimo, dois textos: um produzido pelo enunciador e outro pelo enunciatário, e que por mais fiel que o enunciatário seja não consegue reproduzir, literalmente, o mesmo texto do enunciador. Assim, no percurso da enunciação serão produzidos tantos textos interpretativos quantos forem os enunciatários.

O fazer interpretativo segue um sentido contrário, tendo início a partir da percepção do texto pelo enunciatário que vivencia um processo de reatualização; ressemiotização; ressemiologização e reconceptualização, em seguida, o enunciador realimenta e autorregula o seu sistema conceptual.

Da relação entre fazer persuasivo e fazer interpretativo resulta um processo contínuo de autoalimentação e autorregulação do sistema. Este produz o discurso que, por sua vez, origina-o e modifica-o, continuamente. A modificação do sistema não se dá, em longo prazo, na passagem de uma língua para a outra, mas no discurso. Neutraliza-se, assim, a diferenciação entre diacronia e sincronia da linguística estruturalista, criando-se o que a semiótica denominou de pancronia.

Pais (1995, p. 136-137) compreende que o discurso, inicialmente, é

[...] tomado como único lugar em que pode dar-se a semiose, ou seja, a produção da significação [...] a noção de discurso, na semiótica e na lingüística atuais, ultrapassa amplamente os limites do texto como uma coisa enunciada. Desenvolve-se um discurso num contexto sócio-cultural, que o envolve e que se desloca no eixo do tempo, o tempo da História.

Conforme sua intuição, o problema do tempo do discurso é complexo, uma vez que se desdobra em: tempo do discurso do emissor e do receptor. Estes não são jamais idênticos, nem mesmo no caso do diálogo interior. Assim, no caso do discurso coloquial, ou seja, na linguagem oral, é oportuno considerar o discurso do emissor equivalente ao tempo do discurso do receptor. Existe intersecção entre o tempo do emissor (T'_E) e o tempo do receptor (T'_R) ou: (T') equivalente a (T''). Entretanto, já não se dá o mesmo na comunicação epistolar em que o tempo do discurso do emissor não está em intersecção com o tempo do discurso do receptor ($T' \neq T''$). O sujeito emissor (S') necessita, em seu processo de enunciação, de um sujeito receptor (S'') e não podendo dispor dele, na comunicação epistolar, instaura, no momento da escrita, um sujeito receptor virtual ($*S''$). O semioticista brasileiro assegura que

Reciprocamente, recebendo a carta, o sujeito receptor instaura, ao lê-la, um sujeito emissor virtual, $*S'$. $*S''$ e $*S'$ são, na verdade, hipóteses formuladas pelos interlocutores, necessárias à comunicação e que estão presentes, também, como é obvio, na comunicação oral direta (PAIS, 1995, p. 138).

As relações entre o tempo do discurso (T' e/ou T'') e o tempo da história (T^*) são as mais diversas, pois não se trata de tempo cronológico, em sentido restrito, mas, sobretudo, do tempo tal como é visto pelos interlocutores.

O mesmo se dá com referência as múltiplas relações espaciais que se estabelecem entre o contexto sociocultural, o discurso, o(s) texto(s) e os interlocutores. A questão é igualmente complexa. Pode-se designar o espaço definido pelo contexto sociocultural como (E). Na linguagem oral, considera-se que o espaço do contexto sociocultural (E) contém o espaço em que se dá a enunciação do (E') e o espaço em que realiza a decodificação (E'') se tem, então, que: (E) contém (E') e (E) contém (E'') e, ainda, o espaço da codificação (E') pode ser considerado como equivalente ao da decodificação (E''). Como ocorria em relação ao tempo, a percepção do espaço também é diversa entre os interlocutores. Assim, são variáveis as relações entre os espaços de enunciação (E') e (E''), de um lado, e o espaço inscrito na história (E^*), de outro. Contudo, é importante assinalar que, do ponto de vista semiótico e linguístico, assim como acontece com o tempo, não se trata do espaço objetivo, mas da visão de um espaço construído.

O discurso compreende um duplo processo de enunciação: a produção de um texto pelo emissor, na codificação, que é enunciação do emissor; e a produção de um texto pelo receptor, na decodificação, que é a enunciação do receptor, respectivamente.

De acordo com Fiorin (2006, p. 56), a enunciação é definida como a instância de um eu-aqui-agora. O eu é instaurado no ato de dizer eu, isto é, o eu é quem diz eu. Para convencer o enunciatário, o sujeito enunciador faz uso de meios discursivos, ou seja, utiliza-se de procedimentos argumentativos, que são apresentados como mecanismos de projeção no enunciado, denominados de *debreagem* e *embreagem*. Pode-se compreender por *debreagem* a operação pela qual o sujeito é expulso da instância da enunciação por meio da negação de pessoa, espaço e tempo. O mesmo autor classifica a *debreagem* como enunciativa e enunciva. Na primeira, considera a projeção, no enunciado, de um eu-aqui-agora; portanto, a instauração de actante/espaço/tempo que produz, como efeito de sentido, a subjetividade. Na segunda, considera a projeção, no enunciado, de um ele-alhures-então e, por conseguinte, a instauração de actante/espaço/tempo que gera, como efeito de sentido, a objetividade. Consoante Greimas e Courtés (2011, p. 111), pode-se

[...] definir *debreagem* como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta para fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso.

Já pelo mecanismo de *embreagem*, Greimas e Courtés (2011, p. 159-160) intuem que seja o “[...] o efeito de retorno à enunciação produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou tempo, bem como pela *denegação* da instância do enunciado”. Concebem, além disso, que a *embreagem* se apresenta, ao mesmo tempo, como algo visado pela instância da enunciação e como fracasso, uma vez que a volta real a enunciação é impossível. Entendida como o mecanismo de projeção da enunciação no enunciado, onde ocorre à suspensão das oposições de pessoa, espaço e tempo, a *embreagem* gera, nele, o efeito de sentido denominado de subjetividade. Na concepção de Batista (2001, p. 152):

A aproximação ou distanciamento dá ensejo à distinção entre procedimentos básicos: a embreagem e a debreagem enunciativas. A embreagem considera a proximidade do Sujeito, lugar e tempo, em relação à enunciação e ao enunciado. [...] Quanto à debreagem, define-se como o distanciamento do Sujeito, do lugar e do tempo da enunciação. Corresponde ao: não-eu; não-aqui e não-agora.

A semântica discursiva é o nível da narrativa que reveste e concretiza as mudanças dos percursos narrativos em percursos temáticos, através das figuras. É nesse patamar que o sujeito da enunciação se beneficia da figurativização e da tematização para estabelecer a coerência semântica do discurso. Nela, a figurativização e a tematização são evidenciadas como procedimentos que competem à análise das estruturas discursivas. A figurativização se encarrega de transformar as figuras do plano do conteúdo em figuras do plano da expressão, que especificam e particularizam o discurso e chegam a classificar a competência do sujeito enunciador; ao passo que, na tematização, estão inseridos os valores mais abstratos instalados no discurso. Estes valores são concebidos como gerais e não podem ser atribuídos a nenhum sujeito. O termo valor pode, igualmente, ser entendido como:

[...] **valores descritivos** (objetos consumíveis e entesouráveis, prazeres e “estados de alma”, etc.) e **valores modais** (querer, poder, dever, saber-ser/fazer) [...] Os valores descritos podem ser divididos, por sua vez, em **valores subjetivos** (ou “essenciais”, freqüentemente conjungidos ao sujeito nas línguas naturais pelo copulativo “ser”) e **valores objetivos** (ou “acidentais”, freqüentemente atribuídos ao sujeito com o auxílio do verbo “ter” ou de seus parassinônimos) (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 483).

A oposição entre temas e figuras aponta para a discrepância que há entre abstrato e concreto. Assim sendo, pode-se entender por figura algo que faz referência ao mundo natural, ou ao mundo construído pela ficção. Exemplo: casa, flor, boneca. Já por tema, compreende-se como um investimento semântico que organiza, categoriza e ordena o mundo natural, ou construído. Exemplo: lar, aroma, infância.

Quanto à percepção sobre textos, pode-se classificá-los como figurativos ou temáticos, dependendo do grau de solidez dos elementos semânticos utilizados para revestirem as narrativas. Diz-se que um texto é figurativo quando construído, predominantemente, de figuras; ao passo que, denomina-se temático quando existe,

nele, uma predominância de temas. O figurativo é um simulacro, ou uma representação do mundo natural, uma vez que descreve ou simboliza a realidade, enquanto o temático tem por objetivo explicá-la.

É por meio da semântica discursiva que um sujeito semiótico entra em conjunção ou em disjunção com seu objeto de valor. De acordo com Batista (2001, p. 154): “A discursivização somente acontece a propósito de uma narrativa anterior que determina a ideologia imanente e a narrativa é direcionada pela estrutura fundamental que a rege”.

2.1.3 Semiótica das Culturas

Do ponto de vista da Semiótica das Culturas, a cultura é concebida como um conjunto de informações não hereditárias, armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestação da vida.

Semiotistas russos, concebendo a cultura como informação, voltaram seus estudos para os diversos códigos culturais, sendo eles verbais ou não verbais, dentro da perspectiva de regulação de comportamentos que funcionariam como um programa de controle do mesmo modo como a cibernética havia previsto.

Vista, enquanto fonte de informação, a cultura funciona como um texto que não se limita à língua, nem se confunde como ela. Enquanto texto, a cultura pode ser entendida como espaço gerador de estruturalidade, sendo esta, entendida como a qualidade textual da cultura sem a qual as mensagens não poderiam ser reconhecidas, armazenadas e divulgadas. Por este prisma, pode-se perceber a cultura como um grande texto, ou seja, um espaço semiótico, no qual as trocas informacionais podem ocorrer tanto no interior de uma estrutura quanto entre estruturas diferentes, abarcando todas as linguagens portadoras de sentido, desde as mensagens da língua natural até as configuradas em estruturas sógnicas diferentes, como por exemplo: cerimônias, musicais, teatro, pintura, escultura, literatura, dança, entre outras tantas. Tal percepção conduz a se entender que a diversidade de sistemas de linguagens em unidade, num processo de comunicação, confere à cultura o caráter de texto. Logo, sendo o texto uma síntese da condição semiótica da cultura, ao se definir cultura como texto, pode-se, igualmente, definir textos em textos.

Data dos anos 60 do século XX a constituição da disciplina Semiótica da cultura, no departamento de Semiótica da Universidade de Tartú, na Estônia, onde professores se reuniram, em meio aos encontros da “Escola de verão sobre os sistemas modelizantes de segundo grau” - modelos secundários ou, ainda, não verbais. Com o objetivo de explorar fronteiras com vários campos do conhecimento, deram origem aos seus estudos pelos princípios da linguística, da Teoria da Informação e da Comunicação da Cibernética e da Semiótica, motivados pela necessidade de entenderem a comunicação como processo semiótico e a cultura, por sua vez, como um conjunto unificado de sistemas, isto é, como um texto. Para tanto, reelaboraram o conceito de língua com o intuito de conceberem a diversidade de sistemas tais como: mito, religião, literatura, teatro, artes, entre outros tantos códigos e sistemas semióticos da cultura. O sucesso obtido, na evolução dos conceitos, deve-se às orientações do mestre estoniano Lúri Lótman.

Segundo Machado (2003, p. 173-180) a Semiótica da cultura nasceu como uma teoria de caráter aplicado com o propósito de responder as seguintes questões: como as culturas se vinculam uma às outras? Como se enriquecem mutuamente? Como se expandem? Se for verdade que as culturas interagem entre si, a função da Semiótica da cultura é abordar tais ligações ou os processos de informações ocorridos entre seus sistemas semióticos diversos.

O caráter aplicado da Semiótica da cultura é justificado pelo dinamismo dos sistemas de signos que constituem as culturas, assim como pelo processo de recepção. Seu conjunto teórico propõe operar, basicamente, como o mecanismo de projeção. Tal mecanismo refere-se ao questionamento que somente uma cultura externa pode dirigir a outra. Pode-se entender projeção, como um mecanismo dialógico concernente ao relacionamento entre coisas no mundo ou em diferentes sistemas de signos tanto na natureza quanto na cultura. Na cultura, projeção é o modo pelo qual se compreende o relacionamento e enriquecimento entre culturas diferentes, apesar das diferenças entre seus sistemas de signos.

Em meio às diversidades linguísticas, histórico-sociais e espaçotemporais existem muitos aspectos que aproximam a cultura russa da cultura brasileira, pode-se salientar que a proximidade é, exclusivamente, semiótica. O centro dessa hipótese é a constatação de que a base conceitual da semiótica russa: dialogia, carnavalidade, hibridismo, fronteira, extraposição, heteroglossia, textualidade e modelização entre sistemas de signos, projeta-se sobre aspectos, igualmente,

definidores da identidade semiótica da cultura brasileira, criando, assim, um diálogo vigoroso.

As projeções da tradição do pensamento eslavo se instalaram, no Brasil, graças ao diálogo de alguns intelectuais brasileiros com ilustres teóricos russos, no século XX. Dentre eles, destacam-se: Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Iúri Lótman, Siêrguei Eisenstein. Jakobson foi o grande marco dos conceitos fundamentais da Semiótica da cultura dentro e fora da Rússia.

Jakobson manteve intensa correspondência, especialmente, como o poeta e crítico Haroldo de Campos, mas também interagiu com Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Os contatos com estes brasileiros foram solidificados pela convergência de ideias e inquietações. Dentre elas, salienta-se a projeção que os estudos sincrônicos tiveram na formação do estudo da Semiótica da cultura, no Brasil, referente às pesquisas sobre a história textual que Haroldo de Campos realiza ao longo de sua obra, num estudo aguçado sobre a relação entre sincronia e diacronia.

Haroldo de Campos reivindica a necessidade de uma história textual para estudo da cultura literária brasileira, cujo objetivo seria, por um lado, causar pânico na história literária; por outro, situar no centro do estudo da literatura, o critério definidor da abordagem semiótica da cultura no mundo moderno que é o conceito de texto. Iluminado por este conceito descobriu a possibilidade de examinar a cultura literária no movimento dialógico de seus textos, movimento pelo qual, todos os sistemas da cultura e todas as culturas se relacionam. A história se afirma como uma operação tradutória, entendida por ele como “transcrição e transculturação, já que não só o texto, mas a série cultural (o “extratexto” de Lótman) se transtextualizam no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos” Campos, (1976, p.10). Este conceito de texto, como conteúdo informacional, é projeção direta das formulações discutidas nos seminários da escola de Tartú.

A concepção de cultura como texto, formada por meio da agremiação de sistemas modelizantes, conduz o estudo da história textual numa outra direção, abarcando o diálogo intercultural. Esta projeção da Semiótica da cultura incide, diretamente, sobre a esfera de estudos sobre o multiculturalismo. A semiótica apresenta os fundamentos da interculturalidade, sistematizando, teoricamente, instrumentos essenciais para a compreensão da cultura como um conjunto de sistemas semióticos diversificados, dialógicos e em expansão. Do ponto de vista

semiótico, há dois desdobramentos fundamentais dessa configuração: a carnavalidade e a semiodiversidade. Aquela é vista como um traço fundador das relações sociais contrastantes em nossa cultura e esta indica que a proliferação dos contrastes são indícios da diversidade que sustenta o caráter semiótico de nossa cultura.

Consoante Lótmán (1978, p. 101-112) é difícil uma definição do conceito de texto, uma vez que primeiro é preciso protestar contra a assimilação do “texto” à representação da totalidade da obra artística. Esta, sendo um modelo determinado do mundo, uma mensagem na linguagem da arte, não existe pura e, simplesmente, fora dessa linguagem, nem fora de outras linguagens das comunicações sociais. Todo o conjunto dos códigos artísticos, historicamente, elaborados, refere-se à esfera das ligações extratextuais.

A estrutura extratextual está tão hierarquizada como por completo a linguagem da obra artística. Torna-se conveniente diferenciar as ligações extratextuais ao nível da linguagem artística e ao nível da mensagem artística. A condição é o fato de no lugar ocupado num texto deste ou daquele nível por um “processo-menos”, na estrutura do código que lhe corresponde, encontra-se um elemento significativo ou um conjunto de elementos significativos sinonímicos, nos limites da construção dada. Deste modo, o texto artístico se insere, necessariamente, numa construção extratextual mais complexa, constituindo com ela uma oposição binária dada uma interação contínua entre o sistema, modelização primária – língua, e o uso, modelização secundária, organizada de forma sistêmica – a literatura.

Na base do conceito de texto, torna-se cômodo fazer algumas definições como: a de expressão, onde um texto é fixado por meio de determinados signos, opondo-se às estruturas extratextuais; a delimitação, própria do texto, onde o texto opõe-se, por um lado, a todos os signos, materialmente, encarnados e, por outro, opõe-se a todas as estruturas, como uma marca de limite não distinto, da estrutura das línguas naturais e da infinidade dos seus textos verbais. O conceito de limite manifesta-se, diferentemente, em textos de diversos tipos: o quadro em pintura, a ribalta no teatro; o caráter estrutural é próprio do texto uma organização interna que o transforma, ao nível sintagmático, num todo estrutural.

Na hierarquia do conceito de texto, ao se falar da sua expressão material, tem-se em vista uma propriedade: a dos sistemas de signos. Neles, as relações das coisas intervêm como substância material, não as coisas.

A propriedade dos textos artísticos se transformarem em códigos leva a marcas precisamente específicas do texto enquanto tal. A delimitação se torna uma marca e uma propriedade essencial da linguagem artística, onde a arte verbal começa com as tentativas para ultrapassar a propriedade fundamental da palavra enquanto signo linguístico. Na literatura, por exemplo, a arte verbal aspira algo mais além do verbo.

Os signos da língua natural com a sua convenção na relação do significado com o significante são, somente, compreensíveis na ocasião da sua atribuição a um determinado código. Já o signo representativo secundário possui propriedades dos signos icônicos pela sua imediata semelhança como objeto, pela sua evidência e por garantir uma verdade e uma inteligibilidade maiores do que os signos convencionais. Nele, há dois aspectos inseparáveis com o objeto designado por ele: um de semelhança e outro de diferença, sendo que um não existe sem o outro. Diante de tais esclarecimentos, pode-se, enfim, compreender que o texto artístico insere uma composição cultural mais complexa, uma vez que, nas suas entrelinhas, existem um eu e uma circunstância.

Lótman (1981, p. 27-30) demonstra seu interesse sobre a questão da relação entre ciência e arte, mostrando a vocação que a cultura tem para, nomeadamente, analisar e dissipar os temores através dos saberes. Conforme seu dizer, primeiramente, o mundo das máquinas inumanas, que aterrorizava os filósofos e os românticos, não tinha nada a ver com o progresso real da ciência e da técnica. Em segundo lugar, a interação é o contrário do nivelamento. Este determina a paragem da comunicação e a especialização das diversas esferas da cultura, por sua vez, fazendo da comunicação um problema semiótico complexo que determina, simultaneamente, a sua necessidade recíproca; não se tratando, portanto, de transformar a ciência em cultura ou vice-versa. Em terceiro lugar, a concepção mecânica da máquina, que remonta à cultura do século XVII permanece na consciência do homem civilizado atual, travando o desenvolvimento das técnicas e a evolução geral da cultura. A influência da arte sobre a técnica é mais substancial do que a questão do *impacte* da técnica sobre a arte. O pensamento científico e técnico, no decorrer dos séculos, orientou-se para a ideia de que o mundo da

natureza está organizado de maneira ineficaz e deve ser aperfeiçoado, sendo preciso inventar o que a natureza não possui e racionalizar o que existe nela.

Atualmente, a semiótica da arte e a Semiótica da cultura permitem, por um lado, ver na criação artística humana um dispositivo pensante e, por outro, considerar a cultura como um mecanismo natural formado, historicamente, de inteligência coletiva, possuidora de memória coletiva e capaz de realizar operações intelectuais. Este pensamento arranca o intelecto humano do seu estado de unidade, significando um passo científico substancial.

A cibernética do texto artístico, vista como ciência em formação, abre possibilidades não apenas científico-teóricas, mas também de técnica aplicada, baseando-se na experiência de longos anos de colaboração entre a cadeira de Literatura Russa da Universidade de Tártu e os cibernetas do Instituto da Mecânica de Precisão para a Aeronáutica de Lininegrado. Por fim, o autor diz ter esperança de que chegará o momento em que o estudo atento dos fenômenos artísticos e dos mecanismos da cultura se tornará corrente tanto para o ciberneta teórico como para o criador de novas formas de técnica.

Lótman (1979, p. 31-41) afirma que o estudo dos fenômenos culturais, com a aplicação de recursos da Semiótica, constitui uma das tarefas mais atuais e complexas em todo o conjunto de problemas contemporâneos do ciclo das Ciências Humanas. Como definição funcional, diz que a cultura é o conjunto de informações não hereditárias que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem, destacando o princípio de acordo com o qual a cultura é informação. A cultura determina, enquanto informação, alguns métodos de pesquisa que permitem examinar tanto etapas isoladas da cultura, quanto todo o conjunto de fatos histórico-culturais na qualidade de texto aberto e aplicar em seu estudo métodos gerais da Semiótica e da Linguística Estrutural.

Define o objeto da tipologia da cultura como sendo a descrição dos principais tipos de códigos culturais; de suas características comparativas; a determinação dos universais das culturas humanas e, como resultado, a construção de um único sistema das características tipológicas dos principais códigos culturais e das propriedades universais da estrutura geral da “cultura da humanidade”. Elucida, ainda, que todo texto cultural, no nível da fala, constitui, inevitavelmente, a unificação de diversos sistemas e, conseqüentemente, nenhum código por mais,

hierarquicamente, complexo que tenha sido construído pode decifrar, de modo adequado, tudo o que foi, realmente, dado, no nível da fala do texto cultural.

Para ele a cultura se edifica sobre a língua natural e sua relação com ela constitui um de seus parâmetros essenciais e, sob este aspecto, uma das possíveis classificações da cultura é sua divisão segundo os tipos de vinculação com o problema do signo. Reconhece que o valor das coisas é semiótico, uma vez que é determinado pela significação daquilo que ele representa e não pelo próprio valor delas. Tal ligação não é convencional: por força da iconicidade das relações, sob o ponto de vista da moral ou da religião, um conteúdo valioso exige expressão valiosa.

Analisando a oposição dos códigos culturais da Idade Média e Renascença, Lótman esclarece que esta oposição não esgota o acervo dos possíveis códigos naturais e, assim, a história da cultura pode ser apresentada como uma série paradigmática, ao mesmo tempo, é evidente que cada tipo estrutural de cultura dará sua relação com o signo, a semioticidade e outros problemas da organização linguística. Finalmente, afirma ser possível supor que o aparecimento da Semiótica seja resultado não só de determinado movimento científico; mas também, da expressão das peculiaridades do código cultural de nossa época.

Pais (2006) estuda, numa abordagem multidisciplinar, os aspectos dos processos de cognição e das relações de significação, enquanto fenômenos conceituais e metalinguísticos, conjunto de procedimentos determinantes de intertextualidade, interdiscursividade, transcodificação, face às articulações postuláveis entre semântica cognitiva, semântica da língua e do discurso, sociosemiótica, semiótica das culturas, semiótica da interpretação.

O autor acredita que as linguagens atribuem ao ser humano sua condição humana, distinguindo-o, dessa forma, dos outros animais do planeta. Sua riqueza é sua diversidade linguística, cultural, social e histórica, conferida pela língua e os seus discursos, conjuntamente com as semióticas não verbais.

O processo de produção de conhecimento, como função semiótica, ou seja, as relações entre episteme, como projeção do homem sobre os 'objetos do mundo' e como construção do 'saber sobre o mundo', e semiose, enquanto produção de significação pode ser mais, satisfatoriamente, explicado quando examinados no quadro do percurso gerativo da enunciação, que compreende um fazer enunciativo de codificação e de decodificação.

A Semiótica das culturas configura-se, entretanto, como uma ciência da interpretação que, estabelecendo-se em caráter preliminar, tem por objeto as culturas e sua diversidade. Nessas condições, determinada cultura só pode ser caracterizada por oposição às demais, sejam as que lhe são contemporâneas, sejam as que se situam no passado.

Assim, uma comunidade linguística e sociocultural se caracteriza como um complexo conjunto de saberes e valores compartilhados, construídos, reiterados, modificados ao longo do processo histórico, uma vez que uma cultura não é um sistema fechado; contrariamente, forma-se, desenvolve-se, evolui e pode desaparecer em função de seus contatos, dos confrontos ou conflitos com outras culturas, e resulta, sempre, a cada momento, de uma história compartilhada. É lícito, também, considerar uma cultura como um complexo de sistema de arquitextos e arquidiscursos das semióticas verbais, não verbais e sincréticas da comunidade em questão.

A Semiótica das Culturas torna-se mais eficaz, na medida em que busca fazer, em seus estudos, comparações entre culturas, numa abordagem intercultural ou multicultural, como por exemplo, o estudo de microssistemas de valores, se comparados aspectos culturais de povos e/ou comunidades distintas. É nesse sentido que a Semiótica das culturas assume o caráter de uma semiótica interpretativa.

Nascidos como seres biológicos, os humanos se inserem numa comunidade sociocultural, adquirem, progressivamente, as características de seres sociais, culturais e históricos. Nesse processo, identificam-se com saberes e valores compartilhados pelo grupo, por uma determinada visão de mundo, por um imaginário coletivo. Esses valores e saberes conferem aos membros do grupo sua identidade cultural, sua memória social, a consciência da sua pertinência ao grupo e de sua continuidade no tempo.

A inserção cultural não se dá de maneira homogênea e uniforme nas diferentes comunidades e em seus grupos; todavia, acontece de modos diferenciados que revelam, muitas vezes, preconceitos, injustiças e discriminação, obedecendo a critérios que variam segundo as diferentes épocas da história, regiões e classes sociais. Apesar das diversidades culturais dos grupos humanos, certas características entre eles, mostram-se constantes. A inserção dos membros no conjunto de valores e saberes compartilhados, em todos os grupos socioculturais,

realiza-se por meio da educação formal ou informal que constitui o caminho de acesso aos bens culturais.

Dessa forma, a Semiótica das Culturas só pode ser entendida como uma semiótica interpretativa dos sistemas de valores, em estrutura profunda, e dos modelos mentais, em estrutura hiperprofunda, subjacentes aos discursos de uma cultura, se comparados com os de outras culturas. Logo, para dar conta da diversidade cultural e de objetos pluridisciplinares, configura-se a Semiótica das Culturas como uma ciência da interpretação.

Rastier, também, concebe a Semiótica das culturas como sendo uma ciência da interpretação que se ocupa do modo de existência e de produção de discursos, como a cognição, significação, recortes culturais, axiologias, reconceptualização, numa perspectiva multidisciplinar, utilizando a semântica cognitiva e envolvendo discursos verbais, não verbais e sincréticos. Por isso, elucida que:

[...] Todo locutor participa de várias práticas sociais e conseqüentemente deve possuir várias competências discursivas. Cada uma supõe o domínio de um ou vários gêneros. [...] Em resumo, um discurso se articula em diversos gêneros, que correspondem a tantas outras práticas sociais diferenciadas no interior de um mesmo campo, até o ponto de que um gênero é o que relaciona a um texto com um discurso (RASTIER, 1989, p.40).

No entanto, esclarece que o seu objeto são as culturas humanas e sua variedade; como por exemplo, os discursos sociais não literários, entendidos aqui como microssemióticas, ou conjunto de sistemas semióticos e dos seus discursos, que operam, simultaneamente, numa mesma comunidade sócio-linguístico-cultural, no interior de um universo de discurso. Tais discursos admitem investigar o processo de produção, acumulação e transformação da função semiótica que é concebida como a relação de dependência existente entre o conteúdo e a expressão. Neles, analisam-se os traços socioculturais, ideologias, sistemas de valores, estruturas de poder, mecanismos de veridicção e argumentação, relações intersubjetivas, de tempo e de espaço de uma determinada sociedade.

Conforme esclarece Rastier (2002, p. 8), as diferenças culturais existentes entre os seres humanos, a educação formal ou informal é o lugar onde sucede a inclusão dos membros no conjunto de valores e de saberes compartilhados, e muitos dos processos de inserção entre as culturas nem sempre são apresentados

de forma homogênea; contraditoriamente, muitas vezes, essas relações representam discórdia, manipulação, marginalização, injustiça, assim como preconceitos. Por conseguinte, considera a cultura como um complexo sistema de arquitextos e arquidiscursos das semióticas verbais, não verbais e sincréticas de uma comunidade em questão.

Rastier e Bouquet (2002, p. 35), vislumbrando a Semiótica das Culturas, como uma ciência da interpretação, comentam que “o paradigma da interpretação se mantém por um fino ponto de vista, dando crédito a um objeto particular [...] pluridisciplinar nas ciências humanas [...], estabelecendo a possibilidade de acordo [...] entre as regras das últimas ciências cognitivas”. Além disso, Rastier (2010, p. 10) explica que:

As ciências da cultura são as únicas a poderem dar conta do caráter semiótico do universo humano. Para conhecer o humano pelo homem, elas devem conhecer a parte que lhes toca neste conhecimento, não somente como destinatário crítico de “resultados”, mas como ator dotado de afetos e de responsabilidades.

Elucida, ainda, que a antropologia semiótica, da qual a antropologia linguística é uma parte, deixa, então,

[...] o domínio da filosofia para o das ciências sociais. O seu objetivo é perseguir o movimento da linguística histórica e comparada, para estendê-lo a outros sistemas de sinais, como a musicologia, por exemplo. Contudo, contrariamente ao que o “pós-estruturalismo” tem afirmado um pouco cedo, ela não considera todo fazer humano como um texto: abre uma reflexão sobre o conjunto dos desempenhos semióticos, dos quais os mais estudados são, certamente, os desempenhos linguísticos, textos orais ou escritos, o que, evidentemente, não serve de modelo para qualquer atividade cultural (RASTIER, 2010, p. 17-18).

Este semioticista defende, também, a tese de que a associação do ser vivo com o seu ambiente é a condição universal de sua evolução biológica e a ligação do global com o local pode ser pensada em termos de pertença ao mundo da vida. Entende que a relação entre o ser humano e a sociedade é uma das formas que toma, para a humanidade, a associação biológica do organismo com o meio ambiente. Por isso, revitaliza e especifica a oposição entre Umwelt e Welt. Ao primeiro termo, o Umwelt, dá-lhe o significado de Entorno, que é composto pelos níveis das apresentações e pelos níveis semióticos; para o segundo, o Welt,

denomina como sendo o mundo oculto e representa os níveis fenofísicos, ao qual também chama de mundo-oculto. Considera, ainda, que os “estados internos” dos sujeitos humanos são apresentações – não representações, uma vez que aparecem em associações específicas entre o indivíduo e seu entorno.

Conforme sua concepção, a cada um desses três níveis, pode-se fazer corresponder três praxiologias, ou teorias da ação: uma praxeologia representacional, que compreende as artes da memória, o raciocínio, o esforço memorial; uma praxeologia semiótica, que se refere à geração e à interpretação dos desempenhos semióticos; e uma praxeologia física, que se interessa pela atividade técnica e produtiva.

O autor defende a tese de que não se pode continuar a opor linguagem e ação e que, para cada tipo de prática social, existe um discurso que se divide em tipos textuais, orais ou escritos. Elucida, igualmente, que todo texto é revelador de um gênero e, além disso, todo texto é parte semiótica, preponderante ou não, de um percurso de ação. Segundo sua concepção, o nível semiótico do entorno humano é caracterizado por quatro rupturas que parecem, diferentemente, atestados em todas as línguas descritas, conferindo-lhes, por hipótese, um alcance antropológico. As rupturas são caracterizadas da seguinte forma: a ruptura pessoal opõe ao par interlocutivo EU/TU uma terceira pessoa, que é definida por sua ausência da interlocução: ELE, SE e ISTO; a ruptura local opõe o par AQUI/AÍ a um terceiro termo LÁ, ACOLÁ, ALHURES; a ruptura temporal que opõe o AGORA, o RECENTE e o FUTURO próximo ao PASSADO e ao FUTURO, e a ruptura modal opõe o CERTO e o PROVÁVEL ao POSSÍVEL e ao IRREAL.

As homologias entre as rupturas admitem distinguir três zonas antrópicas: uma de coincidência, denominada zona identitária; uma de adjacência, chamada proximal e uma de distanciamento, nomeada zona distal. A relação entre elas podem ser observadas no quadro a seguir:

	Zona Identitária	Zona Proximal	Zona Distal
Pessoa	EU, NÓS	TU, VÓS	ELE, SE, ISTO
Tempo	AGORA	RECENTE, EM SEGUIDA	PASSADO FUTURO
Espaço	AQUI	Aí	LÁ, ACOLÁ ALHURES
Modo	CERTO	PROVÁVEL	POSSÍVEL IRREAL

↑
 Fronteira Empírica

↑
 Fronteira Transcendente

QUADRO 5 – Zonas antrópicas

FONTE: Rastier (2010, p. 23)

Na principal ruptura, afastam-se a zona identitária e a zona proximal da zona distal, porque ocorre uma oposição entre as duas primeiras zonas, identitária *versus* proximal, em relação à terceira, a distal. Assim sendo, ocorre a separação de um mundo óbvio, representado pelas zonas identitária e proximal, de um mundo ausente, simbolizado pela zona distal. Observe o gráfico abaixo:

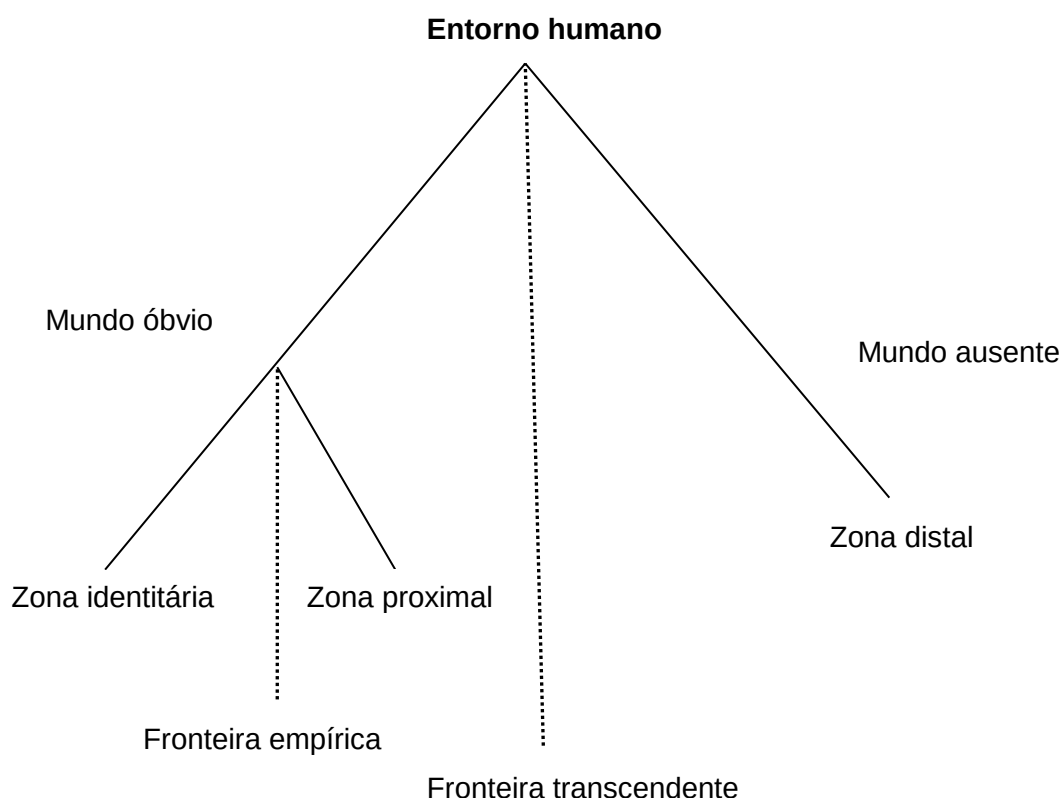


GRÁFICO 8 – Entorno humano

FONTE: Rastier (2010, p. 24)

A particularidade das línguas reside na possibilidade de falar o que não está lá, isto é, na zona distal. No eixo da pessoa, ela permite falar dos ausentes, por exemplo: os antepassados, a posterioridade, situações futuras, em outros lugares e outros mundos, como: deuses, heróis, espíritos; no eixo do tempo, abre espaço para a tradição e no eixo do espaço e do modo, para a utopia.

A zona proximal pertence, além do homem, a outros mamíferos; enquanto, a zona distal é específica do entorno humano. A zona identitária não é, necessariamente, a instância do ego, ela pode ser representada por um grupo social, um país, etc. O ego pode, correspondentemente, preencher a zona distal. A fronteira empírica é, nos termos da filosofia, a zona proximal; enquanto a zona distal, a transcendente. Além das três zonas antrópicas, há outra, marcada, na gramática das línguas, por aquilo que gramáticos denominam de zona inalienável, povoada de “objetos” que exigem ou permite construções reflexivas, ou dativos éticos. O conteúdo das zonas pode variar conforme a cultura e as práticas sociais.

3 EXPOSIÇÃO DO CORPUS

3.1 LITERATURA POPULAR BRASILEIRA: percurso da tradição

Muitos são os questionamentos e estudos sobre a Literatura Popular Brasileira. Indagações como: O que é? De onde veio? Como surgiu? Quando? Com quem? Para quem?, têm inquietado pesquisadores do assunto.

A Literatura de folhetos, Literatura de cordel ou, simplesmente, Literatura popular em verso, viajou ao longo da história, entre a oralidade e a escritura, e atravessou o Atlântico, através dos colonizadores que trouxeram suas raízes da Península Ibérica e as fincaram em solo brasileiro. Além de desbravar terras, os europeus conquistaram, também, os nativos, com seus versos. Num intercâmbio de culturas, numa miscigenação de textos, surge a arte de poetar, no seio da nova nação.

Essa literatura que, em tempos de outrora, circulava apenas nas ruas, de boca em boca, pela grande massa iletrada, ou seja, o povo, considerado, assim, pela elite dominante, foi, aos poucos, contagiando outros públicos, em particular, os estudiosos letrados, atiçando-lhes a curiosidade. Nos dias hodiernos, cada vez mais, surgem discussões polêmicas sobre essa temática em seminários e congressos, no Brasil e no mundo, tornando crescente a população de pesquisadores acadêmicos e poetas que se interessam e direcionam suas pesquisas sobre o assunto. É a partir dos estudos de alguns deles que se fará um breve roteiro em busca de informações.

Faz-se oportuno começar o percurso investigativo pelo curioso adjetivo “marginal” que a Literatura Popular Brasileira recebeu. Lendo-se, portanto, de forma adjetivada, tem-se a expressão Literatura marginal ou, ainda, Literatura marginalizada, entre outros termos.

Conforme explica o pesquisador Saraiva (1980, p. 5), o adjetivo marginal aplicado à literatura tanto pode:

[...] ter o sentido topográfico que é corrente em Portugal (à margem de – entenda-se: outra, outras literaturas), como pode ter o sentido jurídico, social, moral ou psicológico que é corrente no Brasil (à margem da lei vigente). Assim, a designação “Literatura marginal”, “Literaturas marginais” cobre mais ou menos todo o espaço semântico de outras designações, tais como “paraliteratura”,

“subliteratura”, “infraliteratura”, “literatura popular”, “literatura oral”, “literatura de cordel”, “contraliteratura”, “antiliteratura”, “literatura underground”, e até “literatura de vanguarda”. [...]

Acrescenta, ainda, que o que determina todas essas “expressões ou designações é a oposição explícita ou implícita à literatura dominante, oficial, consagrada, académica, e mesmo clássica”.

Entendidos os sentidos da adjetivação, percorrer-se-á, a partir de agora, pelas veredas semióticas de tão questionada e questionadora literatura.

Uma das formas de apresentação da Literatura Popular é o texto oral que, conduzindo o imaginário intercultural coletivo de geração em geração, mantêm-se, virtualmente, na memória do sujeito enunciatário. Este por sua vez, adéqua-o à realidade de seu universo cultural, a partir de padrões da linguagem como a métrica, a sintaxe e a semântica. Para Alcoforado (1996, p. 25),

Embora memorizado, o texto oral tradicional não se reproduz automaticamente. No ato da *performance*, por vezes sob a pressão da competência narrativa de uma platéia, introduzem-se dados atualizadores desse universo que vão imprimir-lhe mais funcionalidade e significados narrativos. Não se restringindo a um contexto enunciativo exclusivamente verbal, aspectos translingüísticos, específicos do discurso oral, associam-se à voz, como gestos, dicção entonacional, pausas, mímica facial, os movimentos do corpo – sem se falar do estímulo da platéia -, que não reduzem o texto oral à ação exclusiva da voz.

Romero (1977, p. 31-32), em seus estudos sobre a poesia popular brasileira, faz a seguinte elucidação:

“[...] A ressurreição da poesia popular, em um livro de erudito, era coisa exequível; mas continuá-la, fazê-la viver sua vida romanesca, era impossível; sobretudo no Brasil, onde existia uma genuína poesia popular olvidada pelo tempo. Não sei se bem pensaram nisto os românticos brasileiros. Sei que lhes faltou a paixão pelo passado que tanto animara os da Europa. Quando não buscassem formar *Cancioneiros* e *Romanceiros* antigos, porque seriam quase nulos, deveriam ao menos procurar as leis da formação de nossa vida mental. A poesia popular revela o caráter dos povos... Ao lado, pois de peças antigas, ainda cantadas em nossas festas de Natal e Reis, como a *Nau Catarineta* de origem potuguesa e que dá idéia de um povo navegador, ouvem-se entre nós os verdadeiros cantos que nos definem e individualizam.”

Dito isso, expressa sua reação contra a dupla exageração do romantismo. Primeiramente, porque, segundo ele, no mesmo estudo, “temos um povo em tudo capaz de ombrear com os mais distintos do velho mundo”, e depois, porque “possuímos uma poesia popular das mais brilhantes que se conhecem”. Considera que essas suas afirmações não passam de “frívolas insinuações”; entretanto, declara que a reação foi além de seu alvo. Destarte,

Nas palavras transcritas está reconhecida a existência entre nós de uma pequena poesia popular herdada, ao lado de outra quase insignificante que mais perto nos pertence e *individualiza*. Mantenho ilesa a minha nota de falta de profundidade e originalidade nesta última, restringindo, porém, o caráter de rigor negativo que tinha a minha primeira declaração. Nós possuímos uma poesia popular especificamente *brasileira*, que, se não se presta a bordaduras de sublimidades dos românticos, tem contudo enorme interesse para a ciência. Um estudo mais aturado e desprevenido trouxe-me, durante os últimos quatro anos, esta convicção. Minhas pesquisas foram até muito além de meu cálculo. (ROMERO, 1977, p. 32)

Conforme o parecer do folclorista Cascudo (1984, p. 23-24), a Literatura Oral que seria:

[...] limitada aos provérbios, adivinhas, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo.

Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. A outra fonte é a reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha ou de Portugal [...]

Ainda, nas pesquisas de Cascudo (1984, p. 29), a Literatura Oral, “reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição”. Onde, o termo “tradição, *traditio*, *tradere*”, pode ser entendido como o processo de transmissão, em que um conhecimento adquirido é passado adiante, de um indivíduo para o outro, de geração para geração, de cultura a cultura, ao longo da história, num “processo divulgativo do conhecimento popular ágravo”. E pela expressão recreação popular, inclui-se, além do sentido de divertimento, a participação do povo nas celebrações religiosas, interagindo na liturgia, de forma

que acrescente ou modifique a cerimônia, a ponto de gerar sincretismos e aculturações, que irão resultar numa espécie de atividade lúdica.

O autor citado relata, ainda, que a Literatura Oral brasileira “reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição”, sendo composta pelos elementos do patrimônio cultural pertencente aos povos indígenas, portugueses e africanos que “[...] possuíam cantos, danças, histórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.”, Cascudo (1984, p. 29). Esse aglutinamento de preciosidades culturais, oriundo desses povos e compartilhado entre eles, originou-se por ocasião do Brasil quinhentista.

Para Cascudo (1984, p. 169), a tradição, já na Literatura Oral portuguesa, era a força motriz que impulsionava a

[...] história, a facécia, o mito e a fábula, admitindo a absorção de elementos letrados, vindos dos *pieglos sueltos*, dos romanceiros aristocráticos e dos livrinhos vendidos nas feiras e adros das igrejas pelos cegos, [...] dos livrinhos mais populares vendidos em Portugal, desde o séc. XVI, assim como no Brasil, é a *História da Imperatriz Porcina*, *Mulher do Imperador Lodônio de Roma*, [...] do cego Baltazar Dias, que viveu sob el-rei dom Sebastião. Continua sendo reeditado em Portugal e Brasil, em versos setissílabos, segundo praxe secular.

Por falar sobre a *História da Imperatriz Porcina*, vale transcrever o que Cascudo (1984, p. 198) cita a respeito de Baltazar Dias, poeta cego, de acordo com a informação de Teófilo Braga, contida em *Os Livros Populares Portugueses*,

[...] é o escritor clássico do povo português; as suas obras conservam-se quase integralmente na leitura vulgar. Ele teve o dom de se apoderar da imaginação ingênua do povo, e os seus versos nunca eram ouvidos sem lágrimas, e merece estas manifestações de sentimento, porque Baltazar Dias soube achar os veios auríferos da poesia tradicional; a *História da Imperatriz Porcina*, que ele tratou em versos de redondilha, é a celeberrima legenda de Crescência que ocupou a imaginação da Idade Média da Europa [...]

Consoante Saraiva (2004, p. 127), não se tem um conhecimento certo a respeito da origem da Literatura de Cordel brasileira. Eis, a seguir, sua argumentação sobre o assunto:

[...] não se sabe ainda ao certo quando, como e onde nasceu a literatura de cordel brasileira. O que aliás não admira, já que, como é óbvio, essa literatura só poderia ter nascido a partir dos modelos da literatura do cordel portuguesa, ainda quando estes também já imitassem modelos de origem espanhola, francesa ou italiana, e em tempos e cenários favoráveis à sua circulação ou recepção [...].

Discorrendo, ainda, no mesmo texto, reflete sobre a importância de uma “identificação dos primeiros folhetos de incidência ou produção brasileira – que não eram importados da Europa, nem copiavam simplesmente os da Europa–”, e acrescenta ser “uma tarefa urgente e fundamental”; uma vez que, “sabemos pouco sobre a circulação e recepção no Brasil de folhetos de cordel ao longo dos séculos XVI a XIX”, Saraiva (2004, p. 128).

No discurso de Alves Sobrinho (2003, p. 21), observa-se uma consonância com o de Saraiva, quando ele afirma que “Os nossos glosadores descendem dos mestres glosadores tradicionais provindos da Europa. O seguimento escrito, a poesia em forma de folheto, hoje apelidada de literatura de cordel”. Para este poeta popular, cantador repentista e dedicado pesquisador dessa literatura, a poesia popular brasileira teve seu desenvolvimento maior com os poetas Leandro Gomes de Barros, Chagas Batista e João Martins de Athayde, citados como os três primeiros poetas editores. Alves Sobrinho relata, além disso, sobre o nascimento da poesia popular, no Nordeste do Brasil:

No fim do século passado os cantadores Silvino Pirauá Lima e Germano Alves de Araújo Leitão (Germano da Lagoa), o primeiro de Patos das Espinharas e o segundo da Serra do Teixeira, ambos paraibanos, escreviam e cantavam ao som de suas violas, romances e pelejas, tais como *A história do rio de São Francisco*, *A história do capitão do navio*, *A história de Crispim e Raimundo*, *A história de Zezinho e Mariquinha* e a célebre *Peleja de Inácio da Catingueira com o mestre Romano de Mãe d'Água* escrita por Silvino Pirauá Lima. O que não sabemos é se Pirauá e Germano chegaram a imprimir neste tempo tais trabalhos. O que sabemos é que eles ficaram correndo o mundo como propriedades suas (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 21-22).

Nesse mesmo trabalho, expõe que somente anos depois, ainda no século XIX, Leandro Gomes de Barros, sertanejo da cidade de Pombal-PB, saiu da Paraíba e foi habitar em alguns municípios do estado de Pernambuco até, finalmente, fixar morada em Recife, onde instalou uma tipografia manual para imprimir suas obras e as de outros poetas adquiridas por compra. Entre suas publicações, encontram-se

as seguintes obras de Silvino Pirauá: *Zezinho e Mariquinha*, *Capitão do navio*, *História do rio São Francisco* e a célebre *Peleja de Inácio da Catingueira com o mestre Romano de Mãe d' Água*. No início do século XX, outras tipografias populares começaram a surgir na região. Na Paraíba, em Guarabira, Santa Luzia e Itabaiana; no Rio Grande do Norte, em Curais Novos e Nova Cruz e no estado de Pernambuco, em Timbaúba dos Mocós e Bezerros.

Pais (2004 p. 175-183) estudou os discursos etno-literários, particularmente, a literatura oral, também denominada de literatura popular, e considerou que, nestes discursos, tomando como exemplo os contos populares, “o sujeito-enunciador é um ente coletivo, que sugere sempre, à medida que os textos são retomados, a um tempo conservados e modificados, e transmitidos ao longo das gerações”. Esta afirmação ratifica a ideia de que os textos pertencentes a este universo de discurso são originários da tradição.

O autor, anteriormente, citado salientou, ainda, que muitos destes textos foram registrados, analisados e publicados por pesquisadores e podem ser encontrados e lidos em fontes acadêmicas. Citou, como exemplo, os trabalhos de Francisca Neuma Fechine (1995) sobre a Literatura de Cordel, os estudos de Batista (1999 e 2000) a respeito do Romanceiro no Nordeste e a excelente obra organizada sobre o Conto regional e a tradição oral de Jean-Baptiste Martin (2003). Seus estudos conduziram-no a observar que

[...] os discursos *etno-literários*, a *literatura oral*, a *literatura popular*, certos *contos regionais* conservados pela *tradição oral* e/ou por uma imprensa artesanal, popular, e sustentados por um sujeito-enunciador coletivo, assemelham-se, em muitos aspectos, ao *mýthos* da cultura grega antiga. Têm os seus textos importantes funções culturais e sociais. Desempenham, com certeza, um papel na socialização dos membros da comunidade e, além interpretações disso, uma *função estética*, uma *função didática*, uma *função mítica* (PAIS, 2004, p. 179).

Consoante Patrini (2005, p. 105), ao se conceber tradição “como herança do conhecimento, como memória coletiva, como um conjunto de valores, de práticas simbólicas dentro dos quais estamos estabelecidos e regulados por regras vitais de comportamento”, faz-se necessário considerar, da mesma forma, “seu espaço dinâmico, criador e recriador”. Assim, é que a narração se torna o ato de colher os acontecimentos da própria experiência, transformando-os em experiências para os

enunciatários, além de permitir o encontro com os mistérios que permeiam a vida humana durante os momentos do seu percurso vital.

Muitos são os pesquisadores brasileiros e estrangeiros que tomaram como objeto de estudo o universo da Literatura de Cordel brasileira, atraídos pelos sugestivos temas e expressiva forma de composição poética. Estes textos, estruturados, poeticamente, são enriquecidos em suas publicações, cujas capas dos folhetos são ilustradas com xilogravuras, cartões postais, desenhos e fotografias, incitando interpretações que abarcam os mais variados contextos socioculturais. Nesse ínterim, faz-se oportuno mencionar que

[...] nessa riquíssima literatura, de universo semiótico multifacetado, [...] aqui entendidas nas concepções de vários semanticistas como A. J. Greimas e outros; verifica-se uma grande variedade temática que reflete bem à extraordinária vivência dos nossos vates populares, desde o seu “engagement” com os problemas mais atuais, contemporâneos a cada poeta, até a conservação e transmissão de narrativas inspiradas no imaginário tradicional que nos chegaram através da península ibérica (BORGES, 2004, p. 235).

Do romanceiro tradicional, em conformidade com os estudos de Nascimento (2004), pode-se dizer que com a II Jornada Sergipana de Estudos Medievais, que reuniu estudos e pesquisadores do continente americano e europeu, inaugurou-se uma nova etapa de intercâmbio internacional, na área dos estudos da Literatura Oral. Segundo ele, o romanceiro tradicional foi

[...] o primeiro laço cultural, espontâneo, entre os povos que atravessaram o Atlântico e o das terras da América, oferece mais uma vigorosa demonstração de sua vitalidade. [...] Não há dúvidas de que a migração dos romances tradicionais para o Mundo Novo teve início já a partir dos primeiros anos do Descobrimento. [...] essa poesia tradicional que chegou à América em tempos recuados de séculos, não constitui, de forma alguma, em meras sobrevivências arqueológicas, mas cantos vivos, atuais, reproduzidos e recriados nas diversas culturas americanas (NASCIMENTO, 2004, p. 15-16).

Conforme a concepção de Fontes (1997, p. 16-17), alude-se que um romance tradicional é

[...] um poema narrativo relativamente curto que tem sido transmitido oralmente através dos séculos ou então talvez só durante algumas gerações. Segundo os critérios mais estritos, os únicos romances

que devem ser considerados tradicionais são os que já se cantavam nos séculos XV e XVI. Esses romances, que também designam <<romances velhos>>, são geralmente compostos por versos de catorze sílabas divididos em dois hemistíquios por uma pausa ou cesura, com rima toante no fim do segundo hemistíquio [...].

Segundo este autor, esses romances foram denominados “plebeus”, “psedo-literários” ou “subliterários”. Entre eles, merece destaque os “romances de cegos”, classificados, de tal modo, visto que eram cantados e vendidos por cegos. Os poemas designados “vulgares”:

[...] referia-se originalmente aos romances com estilo marcadamente plebeu que se tronaram populares entre <<un público iliterato o de rastrera literatura>> especialmente durante século XVIII [...], mas o fenômeno já eram verificava no século XVII [...], e até mesmo no século XVI [...]. Vários romances vulgares parecem ter sido originalmente compostos em português. [...] (FONTES, 1997, p. 16-17).

Da poesia tradicional sertaneja, segundo Cascudo (s.d., p. 15), vale dizer que tem seus melhores e maiores motivos, no ciclo do gado e no ciclo heroico dos cangaceiros. No primeiro, sendo compreendido como “as ‘gestas’ dos bois que se perderam anos e anos nas serras e capoeirões e lograram escapar aos golpes dos vaqueiros. [...]”, o cantador, muitas vezes anônimo, espelhava-se, para compor seus versos, a partir da mentalidade do sertão. Os versos surgiam seguindo os moldes mnemônicos do A.B.C., nos versos, quadras, sextilhas e décimas, narrando, enfim, verdadeiras odisséias. Já sobre o segundo ciclo, Cascudo (s.d., p. 16) disse que “não tem menor abundância nem influência na ‘cantoria’ sertaneja”, visto que:

Os motivos da poesia tradicional sertaneja só podiam ser, evidentemente, os emanados do ciclo do gado, da memória velha que guardara os romances primitivamente cantados nos primeiros cupiares erguidos na solidão do Brasil nordestino... (CASCUDO, s.d., p. 17).

Consoante o autor, anteriormente citado, os romances foram um dos mais elevados elementos que influenciaram a poesia tradicional sertaneja. Foram eles que trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval. Assim,

O sertão recebeu e adaptou seu espírito as velhas histórias que encantaram nos serões das aldeias minhotas e alemtejanas.

Floresceram, noutra indumentária, as tradições seculares que tantas inteligências rudes haviam comovido. Os versos do cego Baltazar Dias, [...] descrevendo as aventuras [...] da Imperatriz Porcina, da Donzela Teodora, da Princesa Magalona, episódios vindos de vinte fabulários, de árabes, francos, sarracenos, germanos, ibéricos, [...] fincaram n'alma do povo como uma base cultural inamovível e profunda. Sobre ela o sertanejo confronta, compara, coteja e sente. [...] O romance é, para todos os sertanejos, a expressão mais legítima e natural do que chamaríamos "literatura" (CASCUDO, s.d., p. 22-23).

Essa Literatura dita do "povo", conforme Cascudo (1976, p. 36), poderia ser fixada em três gêneros distintos: a Literatura Oral, a Popular e a tradicional, aplicando-se ao Brasil. Do primeiro gênero, pode-se dizer que possui a característica de sua transmissão verbal, constado pelos contos, faceias, anedotas, advinhas, casos, autos cantados e declamados e pelos desafios, e é anônimo; já o segundo é impresso, a exemplo do cordel, possuindo ou não autores identificáveis e o terceiro é o que se recebeu impresso e foi mantido, durante séculos, pelas reimpressões brasileiras, após 1840, das novelas: Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Roberto do Diabo, Princesa Magalona, João de Calais, a História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França.

Os versos sertanejos mais antigos eram compostos em quadras que, por sua vez, deram origem aos velhos desafios. Consoante Mota (1962, p. 37-38),

[...] não é estranhável que quadras lusitanas vivam na bôca de cantadores do Brasil. Foi o sr. Afrânio Peixoto que escreveu no prefácio de "Mil Trovas Brasileiras": "Não é fácil suprimir de nós o que temos de lusitanos. Quando Portugal o reclama, nos lho restituímos, e já é muito; quando não, é nosso, pois fomos dêle e não somos ainda bem nossos."

O pesquisador Mota disse, ainda, possuir uma farta coleção de inspiradas quadrinhas que eram cantadas por cegos em estações ferroviárias, feiras e em patamares de igrejas, em cidades do sertão nordestino. Entre elas, vale citar a que segue:

Amor com amor se paga,
Que outra paga amor não tem!
Quem com amor amor não paga
Não diga que paga bem (MOTA, 1962, p. 43).

Agora, leia a variante portuguesa:

Amor com amor se paga,
 Por que não pagas, Amor?
 Olha que Deus não perdoa
 A quem é mau pagador (MOTA, 1962, p. 43).

Conforme Mota (1962, p. 42), quadras como estas foram encontradas entre as 396 da silva de Ademar Vidal, arroladas por Gustavo Barroso, que inseriu num total de cem, dadas como populares e inéditas, no livro *Ao som da viola*.

Tendo conhecimento de que as quadras deram origem ao desafio, também chamado de peleja, o pesquisador Cascudo (s.d., p. 136) comenta que “o desafio poético existiu na Grécia como uma disputa entre pastores”. Acontecia como uma espécie de duelo, em versos improvisados, denominados de *amoeboeum carmen*, pelos romanos. Esse tipo de canto amabeu era proclamado de modo alternado pelos interlocutores que deveriam responder com igual número de versos.

Reconhecido pelos romanos como um gênero, eminentemente, popular e rústico que não lhes agradou, intensamente, chegando a ser omitido por Horácio, na *Poética*. O canto alternado ou o desafio foi, entretanto, reaparecido,

[...] na Idade Média, nas lutas dos *Jongleurs*, *Trouvères*, *Troubadours*, *Minnesingers*, na França, Alemanha e Flandres, sob o nome de “tenson” ou de “Jeux-partis”, diálogos contraditórios, declamados com acompanhamento de laúdes ou viola, a viola de arco, avó da rabeca sertaneja. Também a luta se podia dar sem acompanhamento (CASCUDO, s.d., p. 137).

A poesia dos *Troubadours* passou para a península castelhana e sul da França com seus ímpetos e delicadeza, estendendo-se para Espanha e Portugal, em seguida, emergindo para a América do Sul e Central. O nome “desafio” é oriundo de Portugal, de onde a disputa poética se vulgarizou e possuiu fanáticos.

No Brasil, os estudos de Cascudo (s.d., p. 141) sobre a poesia de desafio ou peleja revelam que:

O que existe no sertão, evidentemente, nos veio pela colonização portuguesa e foi modificado para melhor. Aqui tomou aspectos novos, desdobrou os gêneros poéticos, barbarizou-se, ficando mais áspero, agressivo e viril, mas o fio vinculador é lusitano, peninsular, europeu.

Cego Aderaldo, filho do sertão cearense-BR, é reconhecido como grande mestre cantador da poesia de desafio. Para ratificar a elucidação, vale citar duas estrofes de sua famosa Peleja com Zé Pretinho:

P- Cego, eu creio que tu és
Da raça do sapo sunga.
Cego não adora a Deus,
O Deus do cego é calunga.
Aonde os homens conversa
O cego chega e resmunga.

C- Zé Preto, não me aborreça
Com o teu cantar ruim.
O homem que canta bem
Não trabalha em versos assim,
Tirando as faltas que tem,
Botando em cima de mim (ADERALDO, 1994, p. 68).

No *Resumo Bibliográfico dos Cantadores* nordestinos, Cascudo referencia Aderaldo Ferreira de Araújo, o conhecido Cego Aderaldo, no comentário a seguir:

Um episódio curioso na vida de Aderaldo foi seu encontro com o cantador José Pretinho do tucum, um famoso improvisador do Piauí. Aderaldo venceu-o recorrendo aos versos mnemônicos, pacientemente elaborados e repetidos que, cantados com ímpeto e decisão de quem os fazia na hora, desnortearam o contendor que não os pôde nem soube responder (CASCUDO, s.d, p. 269).

Para Campos (2009, p. 257-258), os chamados desafios são herdeiros das “tensões” medievais e, neles,

[...] nos deparamos com uma poesia vincada pela elaboração formal, a desmentir francamente as teses dos que julgam a arte popular incapaz de intelectualização e de requinte. Quando dois cantadores se defrontam num “desafio”, o que ocorre é um verdadeiro torneio de habilidade artesanal, onde cada um procura vencer o adversário quer na versatilidade rítmica quer no domínio da invenção léxica e semântica.

Outro gênero muito difundido no Brasil é conto popular. Segundo Cascudo (1984, p. 256-257), o conto popular recebeu a seguinte classificação: de encantamento, de exemplo, de animais, faceias, religiosos, etiológicos, demônio logrado, adivinhação, natureza denunciante, acumulativos e ciclo de morte. Informa, ainda, que “Sílvio Romero dividiu os oitenta *Contos Populares do Brasil* em três

secções, orientando-se pelas possibilidades de uma origem étnica: [...] contos de origem europeia. [...] indígena. [...] africana e mestiça”.

O conto popular delinea, conforme Cascudo (1986, p. 15), a multiplicidade de saberes nele encravados. Os valores contidos nele não se limitam apenas ao plano emocional e delicioso, nem muito menos às lembranças armazenadas na infância. Estão mais, intrinsecamente, ligados à constituição de elementos indispensáveis às ciências afins. Desvendam informações históricas, etnográficas, sociológicas e, também, jurídicas. Deste modo, é um documento vivo, delatador de costumes, ideias, mentalidades e até mesmo de julgamentos.

De acordo com o pensamento de Pais (2004, p. 177), o universo de discurso dos contos populares regionais, enquanto incluso na chamada Literatura Popular, “não se submetem exatamente aos critérios que permitem tipificar os discursos literários, da literatura formal, escrita, ou os discursos sociais não-literários”. Os contos populares se enquadram no caso dos discursos etno-literários, “apresentam um sujeito-enunciador-coletivo que ressurge sempre, à medida que os textos são retomados, a um tempo conservados e modificados, e transformados ao longo de gerações”. São difundidos por contadores e recebidos por sujeitos-enunciatários-ouvintes; logo, são guardados, na memória, e repetidos como “verdades universais.”, “contrapõem-se à memória oficial, idealizada, constituída pelos historiadores e *recriam* outro tipo de *memória social*”. Assim,

Cantados ou recitados, como foi dito, por contadores da Idade-Média e, por exemplo, por contadoras do Nordeste brasileiro até os dias de hoje, contam ‘eventos’ inverossímeis, como *Chameron rouge* (Chapeuzinho vermelho) e *Robert Le diable*, que têm origem na França, na Provença, no Languedoc e/ou da Península Ibérica, [...]. Servem para rir, para a diversão e, concomitantemente, são levados a sério (Greimas, 1978). [...] os discursos etno-literários incorporam, sustentam, caracterizam uma *identidade cultural*. Representam um *saber compartilhado sobre o mundo, traduzido em amplas sucessões de metáforas* (PAIS, 2004, p.178-179).

Sobre a Música Popular Brasileira, pode-se dizer que a origem da data da época do Brasil colônia, tendo recebido influência de sons africanos, indígenas, cantos religiosos, cantigas populares e eruditas europeias, entre outros. Conforme o conceber de Cascudo (1962, p. 147), a cantiga brasileira é:

[...] uma cantiga portuguesa, com o texto do Brasil, sem que seja possível apagar os vestígios poderosos dos agentes formadores, em percentagem decisiva, da cultura popular naquela que foi Terra de Santa Cruz pouco sabida, como escrevia Luís de Camões nos tercetos a Pêro de Magalhães Gândavo.

Para Tinhorão (s.d., p. 5), a música popular surge, no Brasil,

[...] nas duas principais cidades coloniais – Salvador e Rio de Janeiro – no correr do século XVIII, quando o ouro de Minas Gerais desloca o eixo econômico do nordeste para o centro-sul, e a coexistência desses dois importantes centros administrativos de áreas econômicas distintas torna possível a formação de uma classe média urbana relativamente diferenciada.

Segundo declaração de Mariz (1959, p. 151), “A capital da República sempre liderou as tendências musicais no terreno popular. Embora o Nordeste tenha contribuído com diversas formas musicais de êxito nacional e internacional, quem persiste em dar a orientação é o Rio de Janeiro”.

Nas décadas de 20 a 40, há um notável crescimento da MPB, devido à popularização do rádio brasileiro. Como veículo de comunicação de massa, o rádio desenvolveu papel importante na divulgação da cultura brasileira, especialmente, no que se refere à música popular. Conforme opina Albuquerque Júnior (2001, p. 152-153):

O rádio, ao mesmo tempo em que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural. Estações de rádio, como a rádio Nacional no Rio de Janeiro, vão se constituir em pólos de atração para manifestações artísticas e em especial músicas de várias áreas do país. É nelas que nasce, concentra-se e se dispersa o que vai se chamar de Música Popular Brasileira.

Entre os cantores e compositores brasileiros, destaca-se Gilberto Gil, nordestino da Bahia, que compôs a letra e a melodia da canção *A luz e a escuridão* para homenagear as Ceguinhas de Campina Grande-PB, um dos sete textos escolhidos para análise, nesta tese.

Zumthor (1993, p. 53) explica sobre a questão da tradição dos textos populares, no decorrer dos séculos e das nações, inclusive na América Latina. Leia sua descrição:

A península Ibérica forneceu os mais ricos exemplos de tradições poéticas [...]. A do *Romancero* remonta, aqui e ali, ao século XIII, ou mesmo antes, [...]. Uma equipe dirigida por Diego Catalán recentemente seguiu a história exemplar do primeiro romance a ser posto por escrito, em torno de 1420, *La dama y el pastor*. Desde o século XVI, umas vinte versões orais distintas têm sido, por outras vias, reveladas entre sefarditas; e de *villancico* que forneceu o equivalente lírico dessa narrativa não foram encontradas menos que 180 versões, na Espanha, na América Latina [...].

Esses fatos históricos, conforme Zumthor esclarece, implicam na existência de uma tradição anterior ao século XV; por isso, e por outras evidências relatadas, a partir dos estudos de outros pesquisadores e arroladas, neste texto, faz-se crer que a Literatura Popular do Brasil seja, por consequência da colonização europeia, herdeira legítima de sua tradição literária.

3.2 METODOLOGIA

3.2.1 Comentando o *corpus*

As pesquisas realizadas por alguns estudiosos sobre a Literatura Popular Brasileira apontam que a gênese dos textos populares enunciados pela tradição oral, impressos e divulgados no Brasil é proveniente da Literatura Popular de países europeus, uma vez que “A península Ibérica forneceu os mais ricos exemplos de tradições poéticas [...]. Desde o século XVI, [...] na América Latina [...]”, (ZUMTHOR, 1993, p. 53).

A cultura dita popular, do continente europeu, foi trazida e inculturada na Terra de Santa Cruz, nomeada assim, inicialmente, pelos primeiros imigrantes portugueses, entre eles os padres Jesuítas, que nela fincaram suas tradições, hoje, o Brasil. Os habitantes nativos receberam e interagiram com essas novas formas de costumes e com os mais variados elementos culturais de seus colonizadores, resultando, enfim, num novo jeito de expressar o imaginário coletivo de sua cultura prévia, de sua sociedade, de seus sentimentos e valores ideológicos, ou seja, concebidos como éticos e morais, através da Literatura Popular e de outras diversas formas de expressões artísticas. As trocas informacionais, ou o saber compartilhado sobre o mundo, entre membros de culturas distintas, colaboraram para o

enriquecimento da cultura brasileira, tornando-a pluricultural, no seu processo histórico. Conforme Batista (2008, p. 301-302),

No Brasil, os diferentes gêneros literários populares (romance, cantiga, folheto, conto, anedota, lenda, fábula) reúnem uma multiplicidade de tipos, que vão desde os tradicionais até criações recentes, feitas e difundidas pelo e entre o povo. Por outro lado, nelas subsistem elementos de nossa identidade cultural onde estão amalgamados aspectos ideológicos das três raças que deram origem ao povo brasileiro, o que pode caracterizar um pluriculturalismo.

Segundo pesquisa realizada por Nascimento (2009, p. 32-35), foi à miscigenação das etnias, raças e culturas portuguesa, africana e indígena, que caracterizou a tradição brasileira. Elucida, ainda, que a primeira pesquisa oral realizada no país foi efetuada por Celso de Magalhães (1848-1878), divulgada em seu trabalho *A poesia popular brasileira*, publicado em Recife – PE, no Jornal *O Trabalho*, de abril a outubro de 1973.

No Nordeste brasileiro, segundo informa Alves Sobrinho (2003, p. 22-37), a poesia popular nasceu no século XIX com os cantadores Silvino Pirauá, de Patos-PB, e Germano Alves de Araújo Leitão, da Serra do Teixeira-PB. Desenvolveu-se, com o passar dos anos, com os poetas editores Leandro Gomes de Barros, Chagas Batista e João Martins de Athayde. Em 1913, Francisco da Chagas Batista estabeleceu a tipografia, conhecida pelo nome *A popular Editora*, na Rua da República, nº. 65, na cidade Parahiba do Norte, denominada, atualmente, de João Pessoa. A posteriore, Recife-PE, as cidades de Guarabira-PB e Parahiba do Norte-PB, tornou-se um eixo de divulgação da poesia popular para impressão e distribuição em todo o Nordeste brasileiro.

Na cantoria, consoante o mesmo autor, os poetas cantadores, em sua maioria, eram analfabetos ou apenas alfabetizados; todavia, eram dotados de muita inteligência e um incrível poder de observação. Andarilhos, eles peregrinavam a pé ou a cavalo pelas fazendas e povoados dos sertões nordestinos para transmitir saber e talento, através de poesias improvisadas e acompanhadas pelo sonoro baião de suas violas. Os mais notáveis cantadores repentistas, nos anos de 1850 a 1890, foram os paraibanos Ugolino Nunes da costa (Ugolino do sabugi), Francisco Romano Caluete (Romano do Teixeira), Inácio da catingueira e Silvino Pirauá, mas também os pernambucanos Ferino de Goes Jurema e Manoel Carneiro.

Para focalizar os discursos de e sobre cegos, neste comentário sobre o *corpus*, faz-se oportuno reiterar o parecer do pesquisador Mota (1962, p. 37-38) sobre os mais antigos versos sertanejos. Estes, segundo ele, eram elaborados em quadras e deram origem aos desafios, ou seja, as pelejas. O pesquisador relata que possui uma abundante coleção de inspiradas quadrinhas que eram cantadas por cegos em estações ferroviárias, feiras e em patamares de igrejas, em cidades do sertão nordestino. A partir das suntuosas quadrinhas mencionadas, outros gêneros da Literatura Popular que discorrem sobre discursos de e sobre cegos, como, por exemplo: contos populares, romances orais, pelejas, cordéis, cantigas, poesias, poemas e glosas, foram sendo adquiridos pela tradição e, de certa forma, modificados pela criatividade artística dos poetas populares da cultura brasileira, particularmente, nos sertões nordestinos, ao longo do processo histórico-cultural do Brasil.

3.2.2 Levantamento do *corpus*

O desenvolvimento deste estudo envolveu, inicialmente, pesquisas bibliográficas necessárias à obtenção do *corpus* e dos subsídios teóricos para sua apreciação tanto na literatura brasileira quanto na estrangeira. Esta tese é, portanto, a concretização da análise qualitativa de um *corpus* composto por textos pertencentes à Literatura Popular, a partir do método dedutivo.

Os discursos de e sobre cegos que constituem o *corpus* desta pesquisa foram escolhidos entre os coletados em estudos realizados em países da América Latina, América do Norte e Europa. São textos que pertencem à tradição oral e a escrita, produzidos pelos primeiros poetas populares, cegos ou não, da Literatura Popular brasileira e estrangeira, até os dias hodiernos.

Para arrearpanhar o *corpus* da pesquisa, percorreu-se um longo caminho, entre cidades do Nordeste-BR, bibliotecas, centros históricos, escolas e visitas a poetas populares, enfim. Primeiramente, tinham-se alguns textos como, por exemplo, dois documentários: um sobre a vida das Ceguinhas de Campina Grande-PB e o outro sobre a vida de Nequinho, cego, poeta, cantador e vendedor de folhetos; algumas cantigas e poemas de Elizeu Ventania, poeta cego e catador; um CD duplo, contendo as cantigas das Ceguinhas de Campina Grande-PB e uma entrevista exclusiva com elas, concedida à pesquisadora deste trabalho, no período do

Mestrado; alguns cordéis, alguns textos do Cego Aderaldo, cantigas de cegos levantadas e reunidas num livro por Ribeiro; algumas quadrinhas levantadas por Mota; textos escritos pelo poeta e cantador Oliveira de Panelas; textos de Pedro Bandeira e alguns textos encontrados, nas publicações de Cascudo, além de textos encontrados no acervo do PPLP-CCHLA-UFPB, do NUPPO-UFPB, Fundação Casa de José Américo e Biblioteca Átila Almeida-UEPB. Considerando-se insuficiente o *corpus* apanhado, foi-se em busca de mais algum registro. Começou-se uma longa jornada que, a princípio, ocorreu-se pela cidade de Pombal-PB, terra de Leandro Gomes de Barros. Lá, visitou-se o Museu da Cultura, no entanto, nenhum texto com a temática cego foi encontrado. Partindo para Patos-PB, percorreram-se algumas bibliotecas, Centro Histórico, Fundação Ernani Sátiro, Faculdades de Letras, entrevistou-se o poeta popular e cantador Antônio Américo de Medeiros e, mais uma vez, nenhum registro foi localizado. Em Campina Grande-PB, visitou-se a Biblioteca Átila Almeida-UEPB e, nela, encontraram-se alguns cordéis sobre temática; lá, recebeu-se a orientação da Prof.^a Dr.^a. Josenilda Diniz para se visitar o poeta, cantador e pesquisador José Alves Sobrinho. Com ele, aconteceu uma breve conversa, uma vez que se encontrava convalescente. Mesmo assim, o poeta se prestou muito bem, deu nomes de alguns poetas e cantadores que poderiam ter escrito sobre o tema que se buscava. Em Timbaúba-PE, localizaram-se dois folhetos de cordel dos poetas populares José Soares e Marcelo Soares e, em Condado-PE, adquiriu-se um folheto do poeta paraibano José Costa Leite. Agora, vale relatar que foi no acervo particular da orientadora da pesquisa Professora Dr.^a. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista onde se encontrou um verdadeiro tesouro de textos populares com a temática pesquisada.

Da tradição, foram levantados romances de cegos popularizados, romances orais sobre o falso cego, contos populares e quadrinhas que são histórias transmitidas de geração em geração, codificadas e decodificadas pela memória popular e materializada na fala, em diferentes culturas do mundo, trazidas ao Brasil pelos colonizadores europeus. Dos discursos mais recentes, produzidos no Brasil, foram selecionados folhetos de cordel, cantigas, poemas, poesias, glosas, quadrinhas, pelepas, os dois documentários e uma entrevista com as Ceguinhas de Campina Grande-PB, já mencionados. Pode-se dizer que, no final das contas, foram encontrados muitos textos populares entre discursos de cegos e sobre cegos, para

alegria da pesquisadora, da orientadora; mas também, para corroborar a relevância acadêmica e social do tema escolhido para a pesquisa.

A população estatística desta pesquisa constitui um total de trezentos e oitenta e quatro textos dispostos entre discursos de cegos e sobre cegos recolhidos, nas fontes, conforme demonstra o quadro do *corpus* disponível da pesquisa:

Autor	Título	Edição	Cidade	Editora	Ano
ADERALDO, Cego	Eu sou o cego Aderaldo	-	São Paulo	Maltese	1994
ALCOFORADO e ALBÁN	Romanceiro ibérico na Bahia	-	Salvador	Livraria Universitária	1996
ALMEIDA, Aluísio de	142 histórias brasileiras colhidas em São Paulo	-	São Paulo		1951
ALMEIDA, Aluísio de	O vigarista Malazarte	-	São Paulo		1951
BERLINER, Roberto	A pessoa é para o que nasce (DVD)	-		RIOFILME	005
CABRAL, Elisa Maria	Olhos da alma, cantos do coração (Documentário)	-		PPGS-CCHLA-UFPB-PB	1999
BRAGA, Teófilo	Romanceiro geral Português Vol II	-	Lisboa	Vega Ltda	1907
BANDEIRA, Pedro	Matuto do “Pé Raxado”	-	Juazeiro do Norte-CE	-	1992
CASCUDO, Luís da Câmara	Contos tradicionais do Brasil	2	Belo Horizonte	Itatiaia	1986
CASCUDO, Luís da Câmara	Literatura oral no Brasil	3	Belo Horizonte	Itatiaia	1984
CASCUDO, Luís da Câmara	Seleta; organização estudos e notas do professor Américo de Oliveira Costa.	2	Rio de Janeiro	J. Olympio	1976
CASCUDO, Luís da Câmara	Vaqueiros e Cantadores	2	Rio de Janeiro	Tecnoprint S. A.	s.d.
					Continua

Autor	Título	Edição	Cidade	Editora	Ano
CAVALCANTE, Maria do Socorro de Araujo	Microsistemas de valores subjacentes aos discursos de cantorias de rua das Ceguinhas de Campina Grande – PB (Dissertação de Mestrado)	-	João Pessoa: UFPB	-	2008
CEGUINHAS de Campina Grande	A pessoa é para o que nasce (CD)	-	Manaus	Sonopress	2005
CORREIA, João David Pinto	Os romances Carolíngios da tradição Oral Portuguesa	-	Lisboa	Colibri– Artes gráficas	1993
CORREIA, João David Pinto	Romanceiro Tradicional Português	1	Lisboa	Editorial comunicação	1984
COSTA, F. A. Pereira da	Folk-Lore pernambucano	1	Recife	Arquivo Público Estadual	1974
FERRÉ, Pere e col.	Romances Tradicionais	1		Câmara Municipal do Funchal	1982
FONTES, Manuel da Costa	Romanceiro Português no Canadá	-	Pedrolha-Coimbra	Atlântida Editora	1979
FONTES, Manuel da Costa	Romanceiro Português dos Estados Unidos I: NOVA INGLATERRA.	-	Pedrolha-Coimbra	Atlântida Editora	1980
FONTES, Manuel da Costa	Romanceiro Português dos Estados Unidos II: CALIFÓRNIA	-		Gráfica de Coimbra	1983
FONTES, Manuel da Costa	Romanceiro da Ilha de S. Jorge	-		Gráfica de Coimbra	1983
FONTES, Manuel da Costa	O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice temático e Bibliográfico	-	Madison	Publicado pelo Instituto Camões. Copyright	1997
GALVÃO, Helio	Romanceiro – Pesquisa e estudo	-	Santa Maria		1993
LIMA, Jackson da Silva	O folclore em Sergipe	-	Brasília		1977
LIMA, Fernando de C. Pires.	Romanceiro	-		Gabinete de Etnografia	1959
					continua

Autor	Título	Edição	Cidade	Editora	Ano
MOTA, Leonardo	Violeiros do Norte – Poesia e Linguagem do Sertão Nordeste	3	-	Imprensa Universitária do Ceará	1962
NASCIMENTO, Bráulio	Catálogo do conto popular brasileiro	-	Rio de Janeiro-RJ		2005
OLIVEIRA, F. Xavier Ataíde de	Contos Tradicionais do Algarve	-	Lisboa	Vega	s.d.
OLIVEIRA, F. Xavier Ataíde de	Coleção outras obras	-	Lisboa	Vega	s.d.
PANELAS Oliveira de	E Deus me fez cantador	-	João Pessoa	Manufatura	2005
PEDROSO, Consiglieri	Contos populares portugueses	3		Veja	1985
RIBEIRO, Domingos de Azevedo	Cantigas de Cego	-	João Pessoa	RIGRAFIC	1992 Continua
ROMERO, SÍLVIO	Estudos sobre a poesia Popular do Brasil	2	Petrópolis	Vozes	1977
VASCONCELLOS, J. Leite de	Romanceiro Português	-	Coimbra	Atlântida	1960
VENTANIA, Elizeu	O Rei das canções	-	Mossoró		1989
VILELA, José Aloísio	Romanceiro Alagoano	-	Maceió	Edufal	1983

QUADRO 6 – *Corpus* disponível da pesquisa
FONTE: Cavalcante (2012)

Para a análise, foi escolhida, da população estatística levantada, uma amostragem composta de sete textos, destes seis foram extraídos de estudos realizados na Literatura Popular Brasileira, essencialmente, discursos coletados no Nordeste do Brasil, a propósito de: um conto popular, uma canção, uma quadra, uma peleja, um poema e um folheto de cordel. Apenas, o romance oral foi extraído de fonte estrangeira.

3.2.3 Descrição do corpus

CPV – *Cantador que perdeu a vista* – Este poema é de autoria de Elizeu Elias da Silva e foi escolhido em VENTANIA, Elizeu. **O Rei das canções**. Biblioteca Ney Pontes Duarte, Mossoró - RN, 1989. Nos seus versos está urdido o relato do triste acontecimento que marcou sua vida, a cegueira.

Conhecido como Elizeu Ventania, poeta popular cantador e cego, nasceu no dia 20 de julho de 1924, em Martins-RN. Começou sua trajetória como cantador em 1942, desempenhando sua sina. A beleza de seu canto e a riqueza de sua poesia fez dele um grande poeta cantador popular reconhecido, principalmente no Nordeste-BR. Fez diversos programas de rádio, apresentou-se na TV Verdes Mares de Fortaleza-CE, coligada com a Rede Globo, além de participar de festivais de violeiros do Nordeste. Chegou a gravar três LPs de canções, tornando-se, então, pioneiro nesse assunto. O poeta viveu muitos anos em Mossoró-RN, apesar de peregrinar por outras cidades do Nordeste-BR.

CVAMPC – *O cego de Várzea Alegre e o milagre do Pe. Cícero*. Este folheto de cordel foi coletado no acervo do PPLP/CCHLA/UFPB. Escrito pelo poeta cordelista e xilogravurista cearense Abraão Batista, foi lançado em 15 de outubro de 1977. Em vinte e oito estrofes de sete versos, o autor faz a narração da cegueira de João Teotônio de Carvalho, da cidade Várzea Alegre-CE, e do milagre atribuído a Padre Cícero Romão, de Juazeiro-CE, pela cura do cego. Conforme Batista (1977, p. 1) expressa, é “uma história de amor e devoção contando a capacidade da grande veracidade do Pe. Cícero Romão”.

Pode-se arguir que o cordel é considerado um gênero textual da Literatura Popular, herdada da tradição, e introduzido no Brasil, mais precisamente no Nordeste, por seus colonizadores.

Sobre Padre Cícero, Cícero Romão Batista, articula-se que nasceu no Crato-CE, em 24 de março de 1844. Ordenou-se presbítero em 30 de novembro de 1870 e estabeleceu-se, no arraial do Juazeiro, entre Missão Velha e Crato, em 11 de abril de 1872. Conforme Cascudo (2000, p. 103),

As populações do interior prestavam-lhe um verdadeiro culto religioso, venerando-o como um Santo, obedecendo suas ordens,

adivinhandos-lhe predileções, simpatias e ódios. Padrinho de milhares e milhares de pessoas, era o *meu padrim Pade Cisso* suprema potestade indiscutível e indiscutida.

DCE – *Os dois cegos e o engraçado* – Este conto foi extraído de CASCUDO, Luís da Câmara. **Seleta; organização estudos e notas do professor Américo de Oliveira Costa**. 2. Ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1976, p. 47-48. Observem-se as palavras do pesquisador Cascudo (1976, p. 45) sobre os contos populares coletados por ele, provenientes da tradição portuguesa, enraizados e vivificados na cultura brasileira:

Ouvi, comentei e transmiti fielmente as estórias da velha Luísa Freire para que elas deem um elemento para a compreensão real e lógica do Homem no Brasil e mostrem no sabor da seiva portuguesa sua repercussão vital na memória coletiva da grande nação sul-americana.

A narrativa *Os dois cegos e o engraçado* é construída a partir da genuína criatividade do imaginário popular. Enquanto expressão artística do povo, este conto é uma das relíquias da tradição oral. É uma das Estórias da velha Luísa Freire, coletadas por Cascudo, (1976, p. 47-48). No discurso do conto, concebe-se uma analogia entre o que seria a realidade vivida por cegos pedintes, no seio da sociedade, e a poderosa criação mimética do poeta popular.

Seu enredo é abrolhado a partir da petição de esmola por dois cegos, na porta de uma igreja. Ao entrar, na igreja, um rapaz, metido a engraçado, finge dá uma esmola a eles. Cada um deles, não recebendo a esmola, fica pensando que o companheiro recebeu o patacão de prata de dois mil-réis e não quis dividi-lo; por isso, começa uma briga entre os dois cegos. No final, o rapaz ri deles e acaba doando-lhes a esmola.

LE – *A luz e a escuridão* – Canção de autoria de Gilberto Gil, cantor e compositor da Música Popular Brasileira. Retirada de CEGUINHAS DE CAMPINA GRANDE – PB. **A pessoa é para o que nasce**. Manaus: Sonopress, 2005. CD 1 sonoro. Ele compôs letra e melodia para homenagear as Ceguinhas de Campina Grande-PB. No ano de 2000, durante o Festival de Percussão Percpan, em Salvador-BA, apresentaram-se e receberam elogios dos músicos Naná Vasconcelos

e Otto. Lá, foram aplaudidas por quatro mil pessoas. Gilberto Gil, que conduziu o evento, mostrou-se emocionado com a apresentação das três irmãs.

O autor constrói o texto a partir da antítese que o título sugere. Num jogo dialético entre os termos opostos luz e escuridão, o discurso ganha forma numa linguagem figurada. As três irmãs, que nasceram marcadas pela cegueira, são, contudo, dotadas de um talento singular: são olhos que “veem pela luz dos corações”, conforme o compositor. A homenagem que o autor presta a elas merece louvor, visto que as coloca num patamar merecido, o das estrelas, as três irmãs são as Ceguinhas do coco, artistas de Campina Grande-PB.

MCC – *Meu caminho é o céu* – Quadra extraída de RIBEIRO, Domingos de Azevedo. **Cantigas de Cego**. João Pessoa, RIGRAFIC Editora Ltda, 1992, p. 27. Recolhida no município de Espírito Santo-PB, diz-se que esta quadra era cantada pela cega Belizária, nos 20 do século XX.

O discurso da quadrinha relata o agradecimento do cego pedinte àquele que lhe favorece com a esmola, o doador. Nele, o enunciador, o próprio cego, invoca Nossa Senhora das Dores para acompanhar o doador da esmola.

PCAZP – *Peleja com Zé Pretinho* – Peleja retirada do livro **Eu sou o cego Aderaldo**. Coordenação: Eduardo Campos; apresentação: Raquel de Queiroz. São Paulo: Maltese, 1994, p. 61-76. Classificada como peleja ou poesia de desafio, A Peleja com Zé Pretinho é considerada uma das mais apreciadas poesias de desafio. Nela, Cego Aderaldo, faz a narração da peleja que teve com Zé Pretinho, poeta cantador, piauiense, da qual sai vencedor. Conforme Cego Aderaldo (1994, p. 28), a peleja aconteceu em Varzinha, no Estado do Piauí, Nordeste do Brasil, em 1916. Segundo parecer de Raquel de Queiroz, no prefácio do livro *Eu sou o cego Aderaldo*, ele é o “último dos grandes cantadores”.

Aderaldo Ferreira de Araújo nasceu na cidade do Crato-CE em 24 de junho de 1878. Depois de perder a visão em um acidente, descobriu o dom da rima. Conforme sua informação, a descoberta aconteceu através de um sonho que teve em versos que teve. Peregrinou pelo sertão nordestino, fazendo rimas ao som de sua rabeca. Foi consagrado como um poeta popular cearense, destacando-se por seu raciocínio rápido e por improvisar rimas e repentes. Sua agilidade na arte de

versejar, na peleja com o poeta Zé Pretinho, o consagrou definitivamente. Aderaldo faleceu na cidade de Fortaleza-CE aos 89 anos.

Segundo Campos (2009, p. 260), Cego Aderaldo, na Peleja com Zé Pretinho, desconcerta ou vence seu adversário, quando:

Por fim, ante o desconcerto do rival, atira-lhe, por seu turno, com versos de quebrar a língua: “Quem a paca cara compra,/ Cara a paca pagará”, alterando de cada vez a ordem das palavras, até confundir por completo o antagonista, que não consegue “cantar a paca”.

VC - *A virgem e o cego* – Romance oral retirado de *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*. Organizado por Manoel da Costa Fontes, Madison, 1997, p. 290-291, obra publicada com o apoio do Instituto Camões/Portugal. Oriundos da tradição oral, os romances eram apreendidos, geralmente, como canções; todavia, a maioria dos informantes preferia recitá-los. A virgem e o cego são enquadrados entre os romances orais que têm, como função, um caráter religioso. Os *Romances Sacros* e os *Romances de Cegos Popularizados* foram considerados “as secções mais extensas”, consoante Fontes (1979, p. XL). Constituído por quinze versos divididos por hemistíquios, sua narrativa descreve o episódio da trajetória de Nossa Senhora, a Virgem Maria que, acompanhada por São José e o menino Jesus, no caminho para Belém, encontra um cego quinteiro.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA DE DISCURSOS DE E SOBRE CEGOS

4.1 CANTADOR QUE PERDEU A VISTA

4.1.1 Segmentação

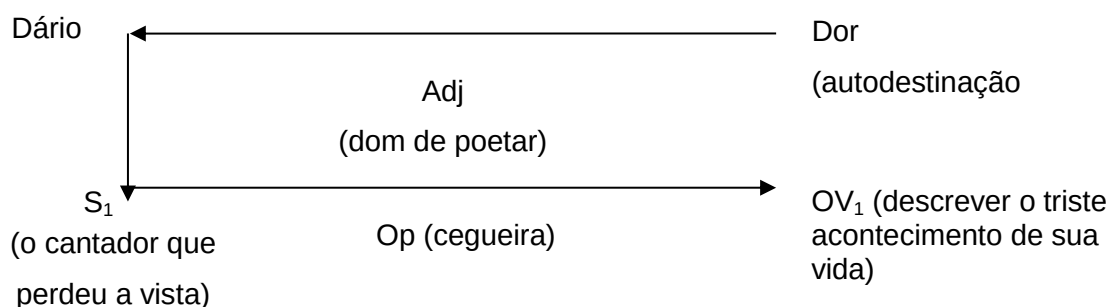
- Sg 1 O narrador diz que adoeceu repentinamente;
- Sg 2 Sua vista escureceu;
- Sg 3 Foi o maior desgosto que já recebeu;
- Sg 4 Trancou-se num quarto;
- Sg 5 Chorou;
- Sg 6 Percebeu que ficou difícil exercer a profissão;
- Sg 7 Consultou-se com dois médicos que lhes passaram remédios;
- Sg 8 Não encontrou resultados com o tratamento;
- Sg 9 A tristeza permaneceu em seu lar;
- Sg 10 Fica triste e chora quando escuta um violeiro cantar;
- Sg 11 Argumenta que é triste um violeiro perder a visão
- Sg 12 A tristeza é tanta que para ele a lua, o sol e as estrelas se apagaram;
- Sg 13 Diz que é pai de cinco filhos que dependem dele;
- Sg 14 Menciona que ganha pouco e que o seu povo, a família, também é pobre;
- Sg 15 Sente saudades dos lugares, dos amigos, dos colegas e das coisas da vida;
- Sg 16 Diz que tem muitos amigos da praia até o sertão;
- Sg 17 Relata que só teve prazer quando tinha os olhos;
- Sg 18 Fala para aquele que o escuta que se ele tiver os olhos, agradeça a Deus;
- Sg 19 Reconhece que deve se conformar;
- Sg 20 Pede que os conhecidos se lembrem dele.

4.1.2 Nível narrativo

Nas estruturas narrativas, ou no nível intermediário do percurso gerativo da significação, procura-se identificar a presença e atuação dos Sujeitos semióticos, no percurso que realizam em busca de seu Objeto de Valor.

A organização das estruturas narrativas do poema *Cantador que perdeu a vista* vai expor a manifestação e a atuação de doze Sujeitos semióticos: S₁, o cantador; S₂, natureza, S₃, médicos; S₄, violeiro; S₅, Jesus, S₆, filhos; S₇, povo, ou seja, sua família; S₈, amigos; S₉, colegas; S₁₀, você; S₁₁, Deus e S₁₂, conhecidos.

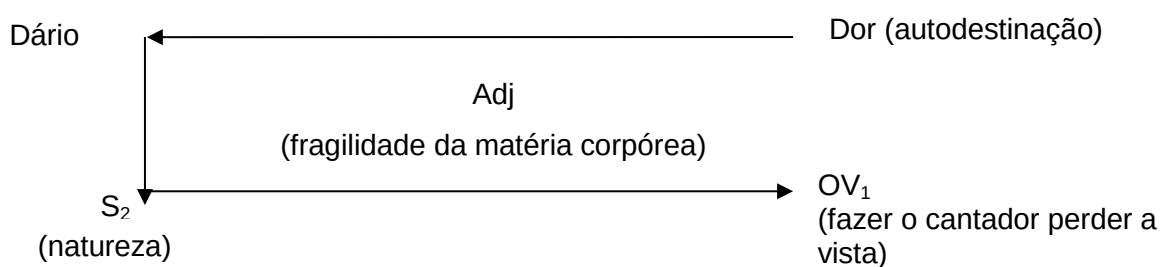
O Sujeito semiótico 1, S₁, revestido pela figura de cantador, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer* o relato do maior desgosto de sua vida: a perda da visão. Autodestinado segue um percurso narrativo em busca de descrever o triste acontecimento de sua vida, seu Objeto de Valor, o OV₁. Para realizar sua trajetória narrativa conta com o dom de poetar, seu Adjuvante. A cegueira funciona como seu Opositor. Verifique o programa narrativo do S₁, no gráfico:



Com um discurso sedutor e dotado de uma competência modal, o S₁ realiza sua *performance*, chegando ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV₁. Veja a representação:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$

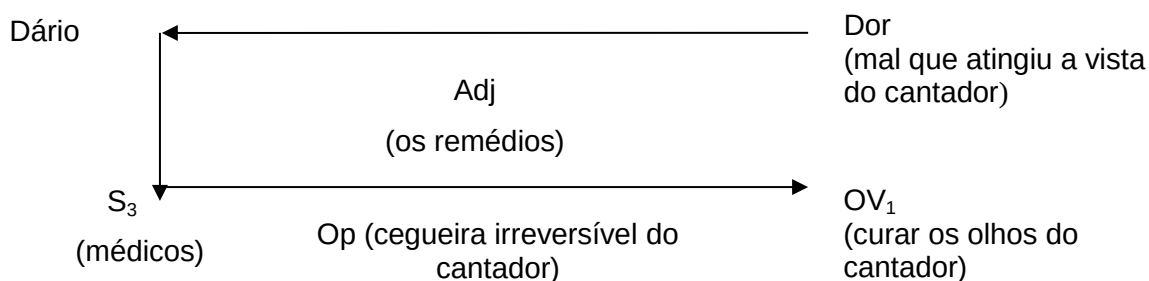
O S₂, na figura natureza, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *poder-fazer* o cantador perder a vista, ou seja, ficar cego. Autodestinado sem Opositor segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV₁, fazer o cantador perder a vista. Seu Adjuvante é a fragilidade da matéria corpórea. Observe o programa narrativo do S₂, no gráfico:



Favorecido por uma competência modal e ajudado pela fragilidade da matéria corpórea, seu Adjuvante, o S₂ consegue realizar sua *performance* e chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV₁. Note a representação:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$

Figurativizado por médicos, o Sujeito semiótico 3, S₃, é instaurado, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *dever-curar*. Seu Objeto de Valor é, portanto, curar os olhos do cantador. Destinado pelo mal que atingiu a vista do cantador, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV₁, curar os olhos do cantador. Seu Adjuvante são os remédios. A cegueira irreversível do cantador funciona como seu Opositor. Veja o programa narrativo do S₃, no gráfico:

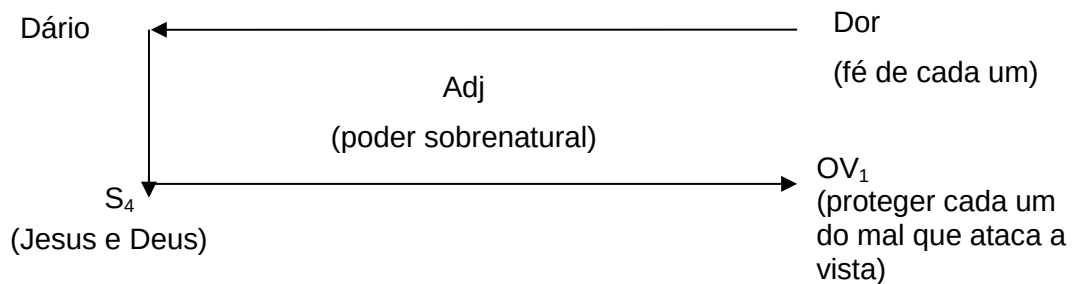


Mesmo dotado de uma competência modal, o S₃ não consegue realizar sua *performance*, uma vez que seu Opositor, a cegueira irreversível do cantador, atrapalha-o, impedindo-lhe de realizar a cura dos olhos do cego. Chega, portanto, ao

estado final do percurso narrativo em disjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Veja a representação:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cup OV_1)]$$

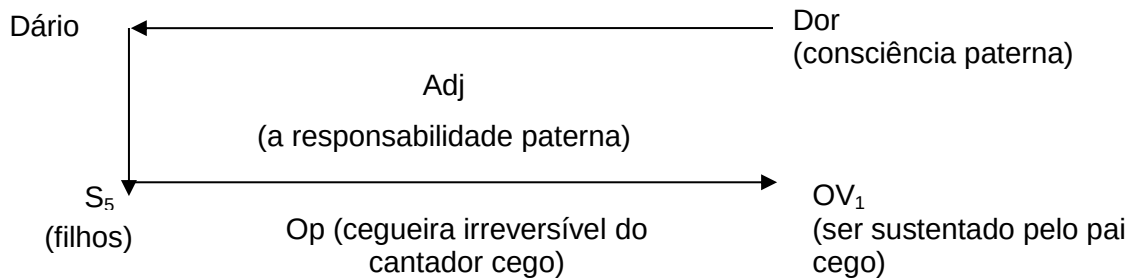
O S_4 , figurativizado por Jesus e Deus, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *poder-fazer*. Destinado pela fé de cada um, o S_4 segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , proteger cada um do mal que ataca a vista. Seu Não tem Opositor e seu Adjuvante é o poder sobrenatural. Note o programa narrativo do S_4 , no gráfico:



Instaurado por uma competência modal e dotado de um poder sobrenatural, seu Adjuvante, o S_4 realiza sua *performance*. Chega, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Repare a representação:

$$F = [(S_4 \cap OV_1) \rightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$

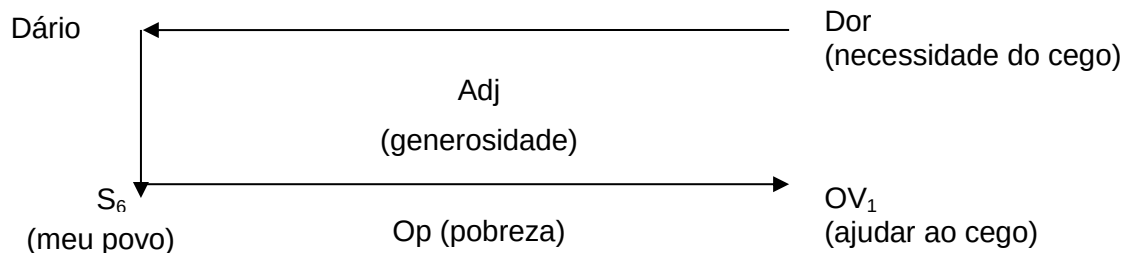
O S_5 , figurativizado por filhos, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *dever-ser*. Destinado pela consciência paterna do cantador cego segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , ser sustentado pelo pai cego. Seu Adjuvante é a responsabilidade paterna. A cegueira irreversível do cantador cego funciona como seu Opositor. Observe o programa narrativo do S_5 , no gráfico:



Favorecido por uma competência modal e ajudado pela responsabilidade paterna, o S₅ consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV₁. Verifique a representação:

$$F = [(S_5 \cap OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$

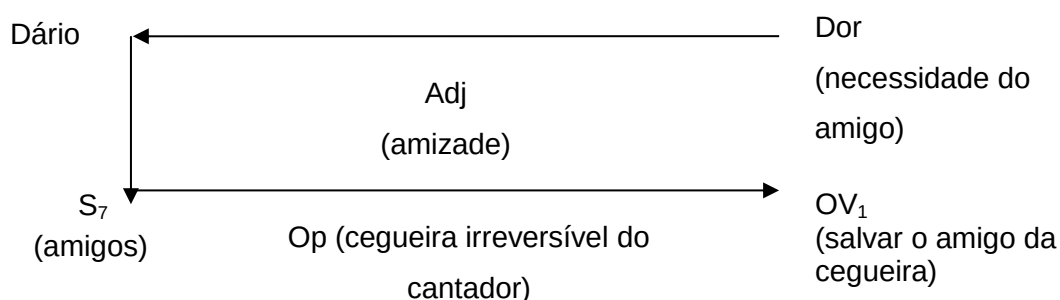
Na figura meu povo, o S₆, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade não *poder-auxiliar*. Destinado pela necessidade do cego, tem como Adjuvante a generosidade e como Opositor a condição de pobreza em que vive. Abraça seu percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor ajudar ao cantador cego, o OV₁. Perceba o programa narrativo do S₆, no gráfico:



O S₆ não consegue realizar sua *performance*, chegando ao estado final do percurso narrativo em disjunção com seu Objeto de valor, OV₁, visto que o estado de pobreza em que vive, seu Opositor, não permite que ajude ao cantador. Note a representação:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_6 \cup OV_1)]$$

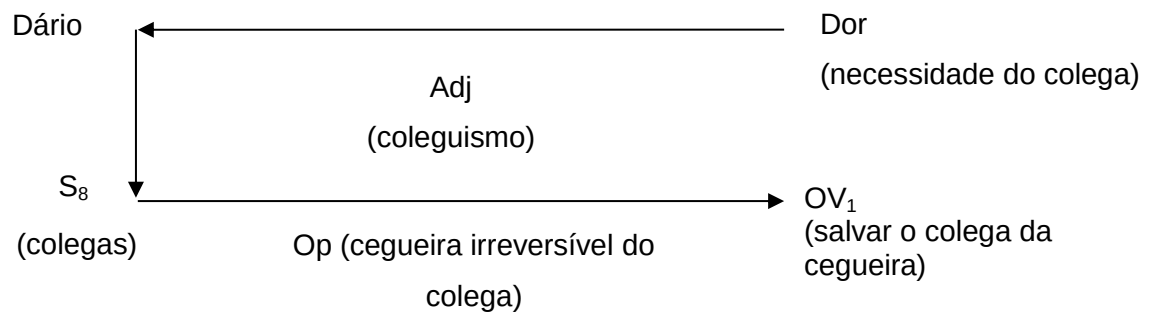
Figurativizado por amigos, o S_7 , é instaurado, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-fazer*. Destinado pela necessidade do amigo, o S_7 segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , salvar o amigo da cegueira. Seu Adjuvante é amizade que tem por ele. A cegueira irreversível do amigo cantador funciona como seu Opositor. Veja o programa narrativo do S_7 , no gráfico:



Mesmo dotado de uma competência modal o S_7 não consegue realizar sua *performance*, uma vez que seu Opositor, a cegueira irreversível do amigo cantador, impede-o de ajudá-lo. Chega, portanto, ao estado final do percurso narrativo em disjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Repare a representação:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cup OV_1)]$$

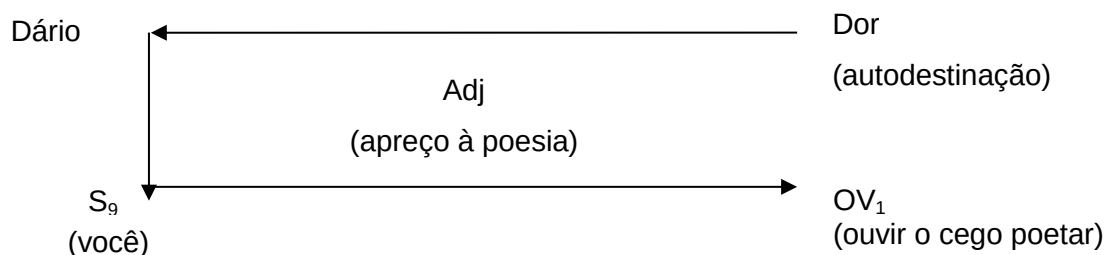
O Sujeito semiótico 8, figurativizado pelo termo Colegas, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-fazer*. Destinado pela necessidade do colega, o S_8 segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , salvar o colega da cegueira. Seu Adjuvante é o coleguismo. Como seu Opositor, surge a cegueira irreversível do colega cantador. Observe seu programa narrativo, no gráfico:



Mesmo dotado de uma competência modal e, possuindo o coleguismo como Adjuvante, o S₈ não consegue realizar sua *performance*, uma vez que seu Opositor, a cegueira irreversível do colega impede-o de salvá-lo. Chega, portanto, ao estado final do percurso narrativo em disjunção com seu Objeto de valor, OV₁. Veja a representação:

$$F = [(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (S_8 \cup OV_1)]$$

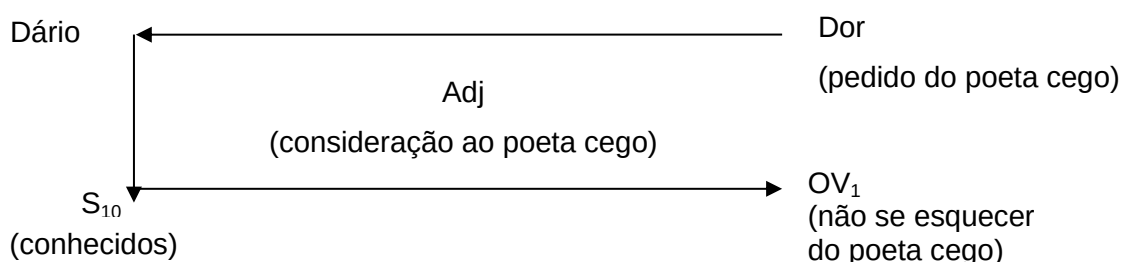
O S₉, na figura você, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-ser* ouvinte do poeta cego. Autodestinado segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV₁, ouvir o cego poetar. Seu Adjuvante é apreço à poesia. Observe o programa narrativo do S₉, no gráfico:



Favorecido por uma competência modal e ajudado pelo apreço à poesia o S₉ consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV₁. Note a representação:

$$F = [(S_9 \cup OV_1) \rightarrow (S_9 \cap OV_1)]$$

O S_{10} , figurativizado por conhecidos, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *dever-lembrar*. Destinado pelo pedido do cego e sem Opositor segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , não se esquecer do poeta cego. Pressupõe-se que seu Adjuvante seja a consideração ao poeta cego. Observe o programa narrativo do S_{10} , no gráfico:



Favorecido por uma competência modal e ajudado pelo pedido do cego, o S_{10} consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Note a representação:

$$F = [(S_{10} \cup OV_1) \rightarrow \cap OV_1]$$

4.1.3 Nível discursivo

Nas estruturas discursivas do enunciado, ou no nível mais superficial do percurso gerativo da significação, investigam-se as relações intersubjetivas, de espaço e de tempo, além da tematização e figurativização que dão concretude ao poema *Cantador que perdeu a vista*.

As relações intersubjetivas do poema acontecem entre o narrador, o poeta cantador que perdeu a vista, que se projeta como um eu explícito, na superfície discursiva do enunciado, por meio de uma debreagem enunciativa, contando a fatalidade que sucedeu em sua vida a um tu narratário que aparece figurativizado por você. Este, apenas, o escuta; logo, parece ser a representação de um grupo de pessoas que está num determinado lugar, apreciando a desenvoltura poética do cego cantador. O emprego do pronome de tratamento você em vez de tu, na relação

narrador *versus* narratário, evidencia, na discursivização do poema, um traço da oralidade popular ou da escritura de textos populares, visto que, é habitual o uso de “você”, que faz concordância com a terceira pessoa (ele/ela), ao se referir à segunda pessoa, o tu. Examine o verso:

“**você** que escuta o poema”

Além dos atores eu e você, percebe-se, na contextura discursiva, a presença de mais dez atores que recebem as nomeações seguintes: violeiro, natureza, médicos, Jesus, filhos, povo, amigos, colegas, Deus e conhecidos. Os atores são projetados, ao longo da discursivização do poema, por meio de debreagens enuncivas pelo sujeito produtor do discurso, o poeta cantador que não lhes delega voz. Repare o surgimento dos atores, na superfície discursiva dos versos:

“Me consultei com dois **médicos**”

“que a **natureza** me deu”

“[...] um **violeiro** cantar”

“cada um peça a **Jesus**”

“Eu sou pai de cinco **filho**”

“meu **povo** também é pobre”

“**amigos** que me acolheram”

“**colegas** com quem cantei”

“**você** que escuta o poema”

“e dê mil graças a **Deus**”

“a todos os meus **conhecidos**”

Para proclamar o ocorrido, o narrador, submerso numa tristeza intensa, utiliza-se de uma linguagem elaborada, construindo o poema em treze estrofes, contendo, cada uma delas, seis versos denominados de sextilha, que rimam entre si os versos pares, ou seja, o 2º, o 4º e o 6º. Deste modo, conduz o leitor a se envolver na atmosfera trágica de sua vida. Verifique a fala do poeta projetada numa debreagem enunciativa:

“Neste poema **eu** descrevo
 tudo que me **aconteceu** —————> 2º
 adoeci de repente
 minha vista **escureceu** —————> 4º
 foi este o maior desgosto
 que a natureza me **deu**” —————> 6º

Percebe-se que em nenhum verso do poema o cantador faz referência direta à doença que lhe acometeu, ou seja, ele não diz, explicitamente, que a doença é a cegueira, ou que ficou cego. Ela está, implicitamente, enunciada, no poema. O cantador se esquivava em dizê-la de forma direta como que, poupando-se de uma dor, ainda, maior. Logo, a palavra cegueira subjaz à conjuntura discursiva, deixando o narratário conceber pela sua interpretação, mas não pela voz daquele narra, o cantador que perdeu a vista. Este seu comportamento induz o entendimento de que ele não se imagina um cego ou então a imagem de cego é forte demais para quem não enxerga com os órgãos da visão; entretanto, discerne muitíssimo bem com os “olhos da alma”, isto é, pela sensibilidade, uma vez que é um poeta e, assim sendo, tem um dom extraordinário de perceber aquilo que está entorno de seu ser, mas também, dentro dele. Nos versos delineados a seguir, nota-se que ele subtrai o termo cego:

“adoeci de repente
 minha vista escureceu”

“Um mal atacou minha vista
 fiquei na escuridão”

Negar o termo cego, no discurso, parece, genuinamente, suscitar que o cantador não quer se reconhecer ou ser chamado de cego, uma vez que este termo tem um significado negativo, especialmente, para ele que é conhecido como poeta e cantador repentista. Contudo, ter consciência de ser um artista não tem tanto valor, nesse momento, se não tem mais “os olhos”. Verifique a desolação do cantador, nos versos:

“Só tive prazer na vida
 quando tinha os olhos meus”

Como forma de enunciar que ficou cego, o poeta escolhe uma figura eufemística para expressar a tragédia. Observe a elocução dos versos:

“É triste para um violeiro
quando perde a sua vista”

Sobre as relações temporais do poema, pode-se argumentar que o narrador conta a fatalidade ocorrida em sua vida num presente enunciativo, explicitado por formas verbais que lhes são indicadoras, em referência a um passado consumado, pretérito perfeito, o momento do acontecimento. Verifique a expressão dos versos explicitados a seguir:

“Neste poema **eu descrevo**
tudo que **me aconteceu**”

Concebe-se, pois, que os dois versos indicam que há uma relação de anterioridade e posterioridade entre os fatos. A anterioridade, pretérito perfeito, diz respeito ao momento em que o cantador perdeu a vista e a posterioridade, presente do indicativo, está relacionada à instância da enunciação do poema. Passado e presente conferem ao tempo linguístico do poema uma debreagem temporal enunciativa. As formas verbalizadas no passado fazem vir à tona as lembranças do cantador. Veja o exemplo:

“Um mal **atacou** minha vista
fiquei na escuridão”

Por outro lado, as formas expostas, verbalmente, no presente dão a impressão de que a enunciação está acontecendo no agora. Atente para os versos referidos a seguir:

“**me tranco** dentro de um quarto
choro sem consolação
porque agora **é** difícil”

Destarte, deduz-se que o cantador poetiza o acontecimento no presente, por meio de uma debreagem temporal enunciativa, para persuadir o narratário de que aquilo que enuncia é de fato verdadeiro. Vale dizer que tal procedimento é uma simulação da circunstância da enunciação acontecida no passado e trazida à tona para o enunciado, como efeito de verdade, pelas debreagens enunciativas, uma vez que o narrador se projeta como um eu, num aqui e agora.

Ao longo do enunciado, aquele que enuncia continua projetando sua fala, no presente linguístico, ratificando, assim, a concepção de uma debreagem enunciativa temporal, ou seja, o discurso do cantador, num momento enunciativo denominado de agora, tenta recriar o momento real. Contudo, quando utiliza o tempo passado, o pretérito perfeito, sanciona que o fato está consumado. Esse jogo dialético entre presente e pretérito perfeito evidencia o estado de tensão interior do cantador, levando-se a deduzir que a tragédia, isto é, a cegueira, deixou-lhe traumatizado. Perceba a melancolia dele, nos versos:

“Ando sem ver a estrada
como não vejo a comida
não vejo a face do povo
bebo sem ver a bebida
este é o maior desgosto
que sinto na minha vida”

O encadeamento das ideias se dá numa sequência organizada, permitindo que se verifique o passar do tempo crônico através das marcas linguísticas do passado e do presente que indicam, respectivamente, uma anterioridade e uma posterioridade.

A astúcia enunciativa do cantador, ao utilizar terminologias indicadoras dos tempos presente e passado, delineia uma relação de aproximação e uma de distanciamento entre enunciação e enunciado. Evidencia-se a aproximação, nas expressões temporais linguísticas do presente, enquanto engendramento do tempo real, e o distanciamento, nas formas temporais do pretérito.

No final do poema, o narrador, ao utilizar, sabiamente, uma forma verbal no infinitivo e outra no gerúndio, que indica ação não finalizada, deixa evidente que seu sofrimento não tem fim, permitindo a percepção de que sua dor vai além do poema declamado. Observe a figuração dos versos:

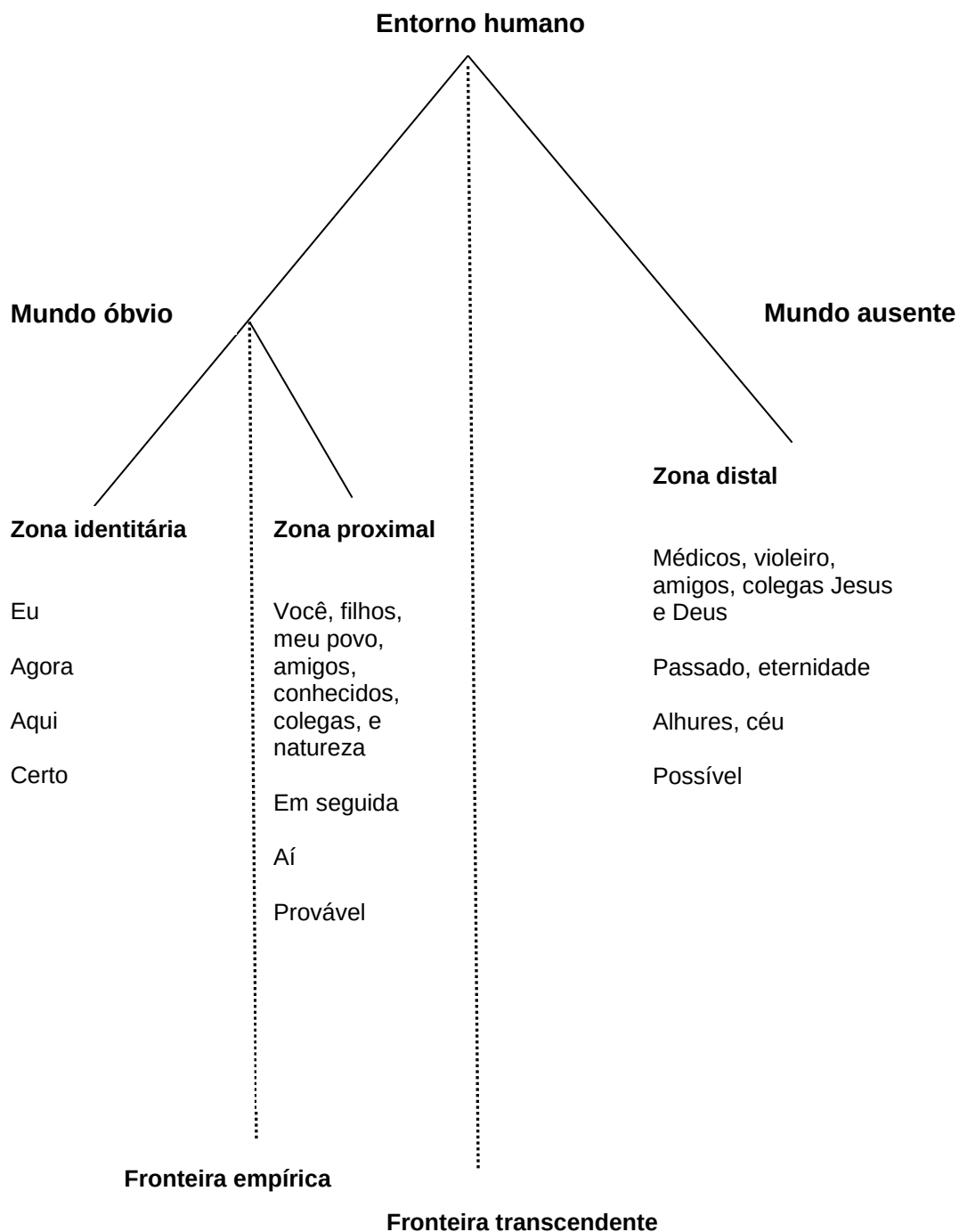
“o jeito é me conformar
embora achando ruim”

Nas relações espaciais, compreende-se que o lugar axial ocupado pelo narrador, na discursivização, é concebido por um aqui *versus* aí e um lá/alhures, que representam, concomitantemente, uma debreagem espacial enunciativa e outra enunciva. Os espaços tópicos que caracterizam os pontos de referência em torno

dos quais o narrador posiciona os atores discursivos, são figurativizados como quarto, cama, lar, consultório médico, pista, espaço celeste, céu, lugares/cidades, praia e sertão. O espaço tópico onde ele descreve o poema, não figurativizado no discurso, entende-se por um alhures, pressupondo-se que seja uma sala ou um até mesmo um clube para eventos sociais, visto que o poeta se dirige a você, seu narratário textual que, por pressuposição, pode ser o público que lhe assiste.

A debreagem espacial enunciativa indica uma proximidade entre o eu que narra e os atores natureza, médicos, filhos, povo, você e conhecidos. Entretanto, evidencia-se um distanciamento entre o eu e os amigos, colegas, violeiro, Jesus e Deus que ocupariam um alhures, já que se refere a estes num tempo passado. Logo, essas relações espaciais configuram, respectivamente, o que a Semiótica das Culturas nomeia de relação espacial identitária, proximal e distal, evidenciadas entre o eu e os atores do enunciado. Percebe-se, além dos espaços linguísticos e dos tópicos, a existência de um outro lugar, ao qual se denomina espaço interior; nele, ocorre o conflito interior, isto é, o desgosto do cantador.

As relações intersubjetivas, espaciais, temporais e modais do poema *Cantador que perdeu a vista* podem ser vislumbradas no gráfico:



Com o intuito de revelar a semântica discursiva do poema *Cantador que perdeu a vista*, faz-se oportuno investigar os dois procedimentos de concretização do sentido: a tematização e a figurativização. Neles, exploram-se os temas, que são investimentos semânticos de natureza conceptual, e as figuras, que são termos que

remetem a algo que existe no mundo natural; mas também, no mundo natural construído.

Cegueira é o tema a partir do qual se produz o poema. Emerge, nas estruturas discursivas, como o maior desgosto da vida do cantador. O narrador não o proclama de forma figurativa, deixa-o, portanto, subentendido, no contexto do discurso. Percebe-se que o poeta também não diz, diretamente, que ficou cego ou que é cego. Aquele que poetiza utiliza expressões brandas para relatar a sua cegueira, a partir do título do poema. Perceba este tema, na configuração dos versos:

“Cantador que perdeu a vista”
 “minha vista escureceu”
 “fiquei na escuridão”
 “quando tinha os olhos meus”

O tema sofrimento está presente em todo o percurso do narrador. Aparece, de forma mais intensa na configuração da estrofe citada a seguir, quando ele diz que não consegue mais fazer coisas que são consideradas essenciais para um humano. Constate seu dizer:

“Ando sem ver a estrada
 como não vejo a comida
 não vejo a face do povo
 bebo sem ver a bebida
 este é o maior desgosto
 que sinto na minha vida”

A tristeza, decorrente da perda na qualidade de vida, é um tema que permeia toda a discursivização, evidenciando o estado de espírito do poeta cantador. Ao relatar o acontecimento que marcou sua vida, para sempre, o narrador não consegue disfarçar sua tristeza e a expõe, diretamente, na superfície discursiva. Observe a figurativização da estrofe:

“A grande dor da tristeza
 permanece no meu lar
 fico triste quando escuto
 um violeiro cantar
 me deito na minha cama
 começo logo a chorar”

Como consequência do estado de tristeza do cantador, insurge, no discurso, o tema desânimo, revelador da perda de interesse do enunciador por coisas que antes da cegueira faziam-lhe sentido. Perceba esta temática, na figuração da estrofe:

“Pra mim não existe lua
o sol desapareceu
as estrelas se apagaram
e o mundo escureceu
cada um peça a Jesus
pra não ficar como eu”

Nela o cantador deixa transparecer o ápice de sua agonia. A angústia é tamanha que a lua, o sol, as estrelas e o mundo, coisas importantes para ele, anteriormente, não o envolvem mais. Nos dois últimos versos, quando se refere a Jesus, recomenda a “cada um” para pedir-lhe proteção, visto que acredita Nele enquanto Misericórdia Divina, Aquele que pode, pela compaixão, defender a todos do mal que lhe acometeu, a cegueira.

Fé é um tema que eclode, na superfície discursiva, pela voz do narrador, o cantador que perdeu a vista, quando ele se refere a Jesus e a Deus, figuras místicas da religiosidade cristã. Deus é concebido como o Pai e Jesus é o Filho enviado por Ele para salvar a humanidade de todo o mal. Crente nessa realidade doutrinal, o poeta deixa transparecer sua fé, nos versos:

“cada um peça a Jesus
pra não ficar como eu”

“você que escuta o poema
se tiver os olhos seus
levante as mãos para os céus
e dê mil graças a Deus”

Concebida como a primeira das três virtudes teologais, a fé pode ser intuída como adesão e anuência pessoal a Deus e as suas criaturas. Consoante citação bíblica a seguir, a fé é “um modo de já possuir aquilo que se espera, é um meio de conhecer realidades que não se vêem” (PAULO, 1990, p. 1556).

Pobreza surge como tema para expor a situação econômica do cantador. Ele é pobre e seu povo, ou seja, sua família, também o é; por isso, não pode ajudá-lo.

Consciente dessa realidade, o cantador enuncia seu desequilíbrio emocional. Observe a figurativização da estrofe:

“o meu ganho é muito pouco
 não dá para mim passar
 meu povo também é pobre
 não pode me auxiliar
 eu começo a pensar nisto
 não posso me controlar”

Para consolação do poeta, resta-lhe sentir saudade, tema figurado na estrofe referida a seguir:

“Me resta agora as saudades
 dos lugares que andei
 amigos que me acolheram
 colegas com quem cantei
 são estas coisas da vida
 que jamais esquecerei”

Conforme suas palavras, o cantador se apegava ao passado feliz de sua vida para preencher a dor que o presente lhe causa devido à cegueira, ou seja, a escuridão que tomou conta de sua existência.

Nas suas recordações, abrolha a amizade, tema que pode ser apreciado na figurativização da estrofe:

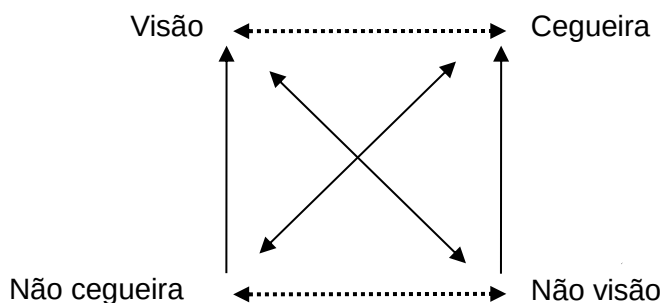
“Eu tenho muitos amigos
 da praia até o sertão
 também tenho bons colegas
 exercendo a profissão
 se pudessem salvariam
 a minha situação”

Visto que a cegueira é irreversível e que o cantador é consciente dessa verdade em sua vida, aparece, no final do poema, o tema conformação. Entendendo que não tem perspectiva de cura para sua vista, o poeta diz:

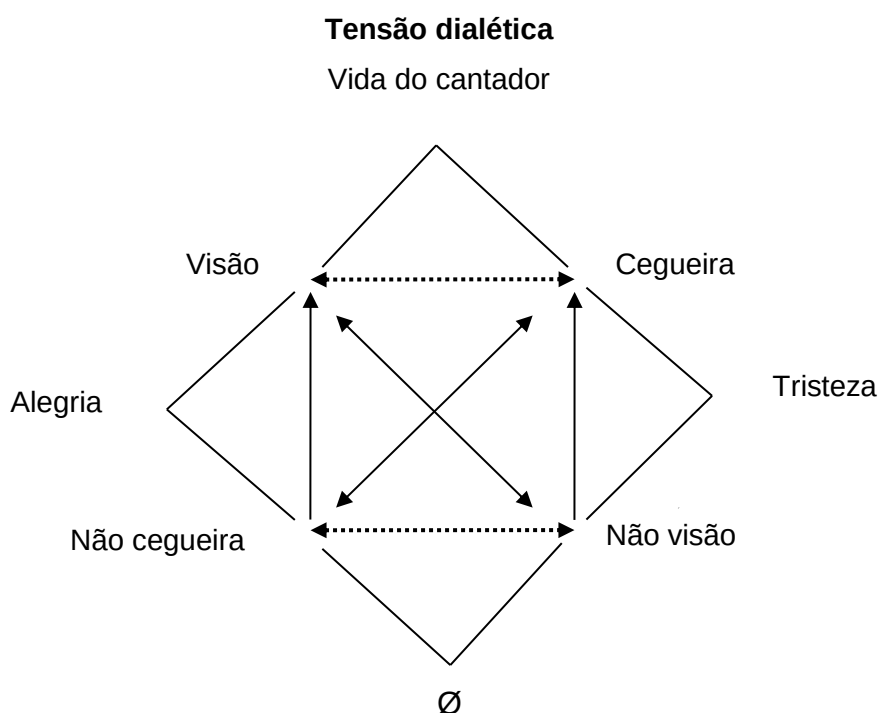
“o jeito é me conformar
 embora achando ruim”

4.1.4 Nível fundamental

Na estrutura fundamental do poema, um dos três níveis do percurso gerativo da significação, buscam-se esclarecer os níveis mais abstratos da produção, seu funcionamento e a interpretação do discurso. Nele, analisam-se as categorias semânticas *visão versus cegueira*, que instituem a base de seu enunciado, dando fundamento a uma oposição binária, através da qual os sentidos da narrativa se concentram. Aplicando-se uma condição de negação a cada um dos dois termos contrários, obtêm-se dois termos contraditórios; consequentemente, não visão é o contraditório de visão e não cegueira é o de cegueira. Não visão e não cegueira são contrários entre si. Não cegueira implica visão e não visão implica cegueira. Após uma interpretação e uma formulação lógica das relações contrárias, contraditórias e implicatórias, torna-se possível simular a estrutura elementar da significação sob a forma de um quadrado semiótico. Veja a demonstração, no quadrado semiótico:



Da tensão dialética constituída entre os termos contrários *visão versus cegueira* surge às relações de contraditoriedade e as implicatórias. A partir delas, originam-se mais quatro termos, que são denominados metatermos. Da complexa relação entre termos e metatermos, gera-se o octógono semiótico, que representa a estrutura mais profunda e abstrata do poema. Observe a representação octogonal:



A complexa relação simbolizada pelos termos e metatermos, no octógono semiótico, é a representação do nível mais profundo da significação do poema em apreciação. Apreende-se que os termos *visão versus cegueira* estão dispostos, no eixo dos contrários e, a partir deles, emerge o metatermo *vida do cantador*. No eixo dos subcontrários, da relação entre *não cegueira* e *não visão* emana o símbolo da inexistência semiótica, o $\emptyset$. Na dêixis positiva, *não cegueira* implica *visão*, resultando o metatermo *alegria*. Na dêixis negativa, *não visão* implica *cegueira*, produzindo o metatermo *tristeza*.

Ressalta-se que cada um dos termos da categoria de base da narrativa do poema recebe a qualificação semântica *euforia versus disforia*. Aos elementos *não cegueira* e *visão*, e ao metatermo *alegria*, aplica-se a marca *euforia* que é concebida como um valor positivo. Contudo, aos termos *não visão* e *cegueira*, e ao metatermo *tristeza*, arroga-se a marca *disforia* que é classificada como um valor negativo. Enfatiza-se que *euforia* e *disforia* não são valores definidos pelo sistema axiológico do sujeito narratário, isto é, o leitor; entretanto, são valores que aparecem registrados no enunciado do poema.

Verifica-se, a partir das tensões dialéticas entre os termos, semanticamente, opostos e da qualificação euforia *versus* disforia, que cada um dos termos recebe os microssistemas de valores que compreendem as axiologias, ou seja, os valores éticos, estéticos e morais, inerentes aos sujeitos semióticos. Logo, utilizando-se desse argumento, pronuncia-se que o metatermo tristeza, que representa, na superfície do poema, a realidade do cantador, é um valor disfórico, já que, deixando de possuir a visão ele passou a viver sem alegria. Para ele, não “ter os olhos”, ou a visão, representa fracasso profissional. O trágico acontecimento tirou-lhe a autoestima e sua vida ficou sem sentido. Constate sua tristeza, na elocução dos versos:

“me tranco dentro de um quarto
choro sem consolação
porque agora é difícil
exercer a profissão”

“É triste para um violeiro
quando perde a sua vista”

“este é o maior desgosto
que sinto na minha vida”

Nota-se que a tristeza do poeta cantador é tão intensa que ele pensa ser melhor morrer, quando elucubra não poder manter os filhos. Verifique seu estado de alquebramento, na estrofe:

“Eu sou pai de cinco filho
[...]
sendo para os ver pedindo
Deus me levando é melhor”

Averiguando-se o metatermo alegria, oposto binário de tristeza, percebe-se que ele representa um valor eufórico quando se direciona a reflexão ao passado do cantador. Observe como ele poetiza seu passado no que diz respeito à anterioridade da cegueira:

“Só tive prazer na vida
quando tinha os olhos meus”

Finalmente, pronuncia-se que, no nível fundamental do percurso gerativo da significação, a tensão dialética visão *versus* cegueira subjaz aos termos e metatermos que dão concretude ao discurso poético do cantador. Representada, no octógono semiótico, procura esclarecer os níveis mais abstratos da produção, seu funcionamento e interpretação do discurso, produzindo sentidos ao conjunto de elementos das estruturas discursivas do poema *Cantador que perdeu a vista*.

4.2 O CEGO DE VÁRZEA ALEGRE E O MILAGRE DO PE. CÍCERO

4.2.1 Segmentação

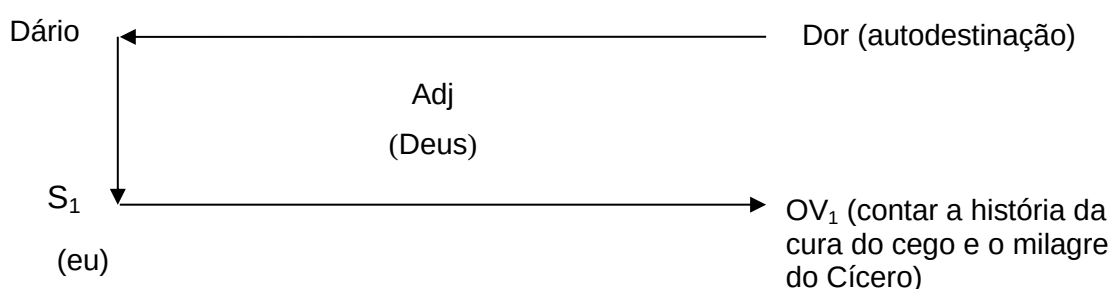
- Sg 1 O narrador pede inspiração a Deus para contar a história;
- Sg 2 Cita Jesus, o Espírito Santo e Nossa Senhora das Dores;
- Sg 3 Relata ensinamento de Jesus;
- Sg 4 Diz que a cidade ficou alegre e viva com o acontecimento;
- Sg 5 Menciona que João Teotônio de Carvalho ficou cego;
- Sg 6 Narra que o cego procurou médico e até macumbeiro, mas não deu resultado;
- Sg 7 Diz que o cego ficou nas trevas da solidão;
- Sg 8 Comenta que João ficou cego aos sessenta e dois anos de idade;
- Sg 9 Ficou sendo guiado e sem poder trabalhar;
- Sg 10 João, oito anos depois, lembrou-se de Juazeiro e fez uma promessa;
- Sg 11 Pediu ao Pe. Cícero que o socorresse e de N. S. das Dores, sua mercer;
- Sg 12 Prometeu que se ficasse bom dos olhos, iria a pé para Juazeiro;
- Sg 13 Passaram-se nove luas e nada aconteceu;
- Sg 14 João sonhou com Pe. Cícero;
- Sg 15 Contou o sonho aos amigos;
- Sg 16 No dia 15 de setembro, dia do Pe. Cícero, Teotônio se levantou cedo;
- Sg 17 Ele percebeu que não era sonho, quando o dia amanheceu;
- Sg 18 Chamou o pessoal de casa;
- Sg 19 Juntou gente em sua casa;
- Sg 20 O romeiro ficou três dias sem querer dormir, com medo de ficar cego;
- Sg 21 O delegado de Várzea Alegre divulgou o acontecimento;
- Sg 23 A notícia se alastrou;

Sg 24 O louva a Deus, Pe. Cícero, N. S. das Dores e ao filho de Deus.

4.2.2 Nível narrativo

A composição das estruturas narrativas do cordel *O cego de Várzea Alegre e o milagre do Pe. Cícero* expõe a manifestação e a atuação de dezesseis Sujeitos semióticos: S₁, eu; S₂ Deus; S₃, Pe. Cícero; S₄, Jesus Cristo; S₅, Nossa Senhora das Dores; S₆, Espírito Santo; S₇, João Teotônio de Carvalho; S₈, médico; S₉, outros (guias do cego); S₁₀, amigos; S₁₁, pessoal de casa e gente de todo o canto, em sincretismo actancial; S₁₂, Rua Coronel Pimpim, cidade e povo dos sítios, em sincretismo actancial; S₁₃, delegado, S₁₄, notícia, S₁₅, Igreja e S₁₆, nós (o eu narrador e os devotos do padre).

O Sujeito semiótico 1, o S₁, figurativizado pelo eu que enuncia o discurso do cordel, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV₁, contar a história da cura do cego e o milagre do Cícero. Para realizar sua *performance*, conta inspiração de Deus, seu Adjuvante. Verifique o programa narrativo do S₁, no gráfico:

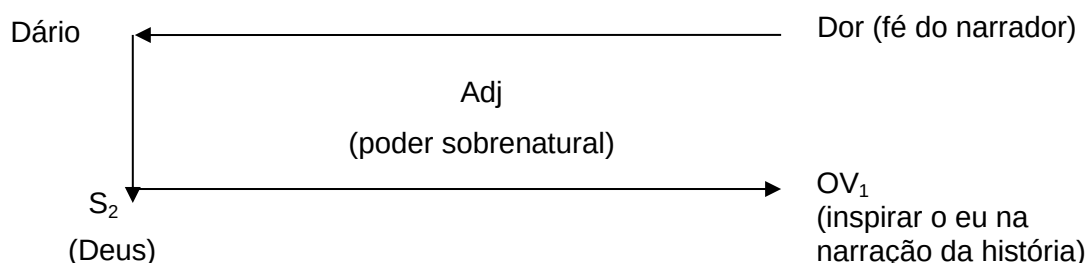


Com um discurso sedutor e dotado de uma competência modal *querer-fazer*, o S₁ realiza sua *performance*, chegando ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV₁. Veja a representação:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$

O S₂, na figura Deus, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *poder-fazer*. Destinado pela fé do narrador e sem Opositor segue um

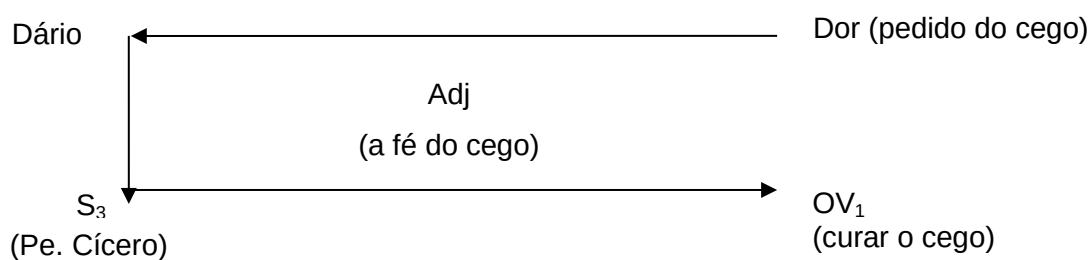
percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , inspirar o narrador na narração da história. Seu Adjuvante é poder sobrenatural. Observe o programa narrativo do S_2 , no gráfico:



Instaurado por uma competência modal *poder-fazer* e ajudado pelo poder sobrenatural que tem, o S_2 consegue realizar sua *performance* e chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Note a representação:

$$F = [(S_2 \cap OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$

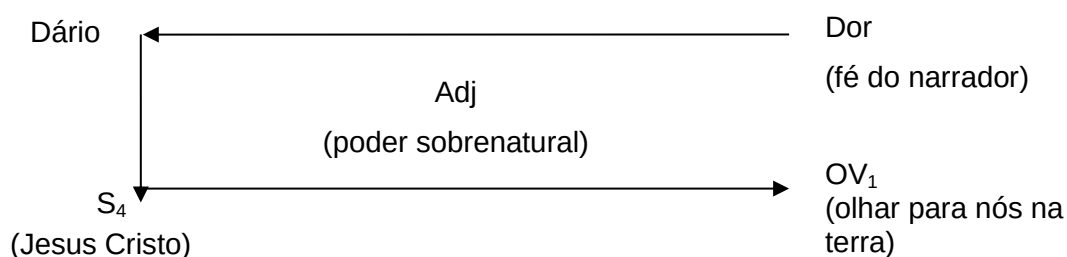
Figurativizado por Pe. Cícero; o Sujeito semiótico 3, S_3 , é instaurado, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-curar*. Destinado pelo pedido do cego, ou seja, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , curar o cego. Tem como Adjuvante a fé do cego. Veja o programa narrativo do S_3 , no gráfico:



Sem Opositor e dotado de uma competência modal *querer-curar*, o S_3 consegue realizar sua *performance* com ao auxílio de seu Adjuvante. Chega, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, o OV_1 . Repare a representação:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$

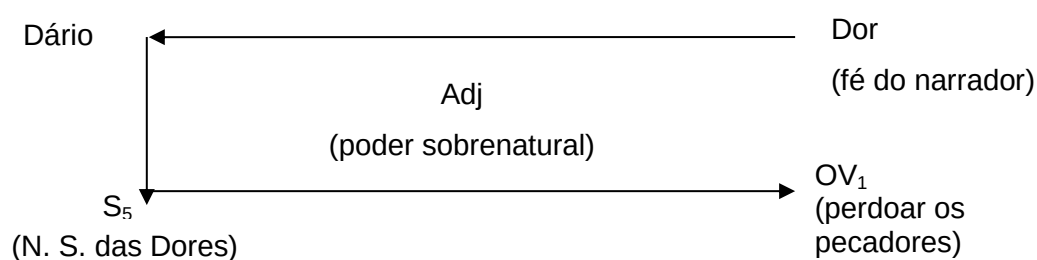
O S_4 , figurativizado por Jesus Cristo, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Destinado pela fé do narrador, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , olhar quem está na terra, nós. Seu Adjuvante é o poder sobrenatural que tem. Observe o programa narrativo do S_4 , no gráfico:



Favorecido por uma competência modal *querer-fazer* e ajudado por seu poder sobrenatural consegue realizar sua *performance* e chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Note a representação:

$$F = [(S_4 \cap OV_1) \rightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$

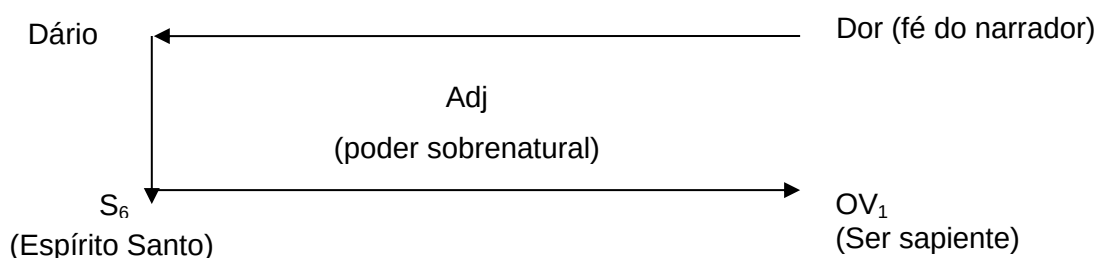
O S_5 , na figura de Nossa Senhora das Dores, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *saber-fazer*. Destinado pela fé do narrador segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , perdoar os pecadores. Seu Adjuvante é o poder sobrenatural que possui. Perceba o programa narrativo do S_5 , no gráfico:



Dotado de uma competência modal *saber-fazer* e, tendo, como seu Ajuvante, o poder sobrenatural, o S_5 consegue realizar sua *performance*. Chega, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Repare a representação:

$$F = [(S_5 \cap OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$

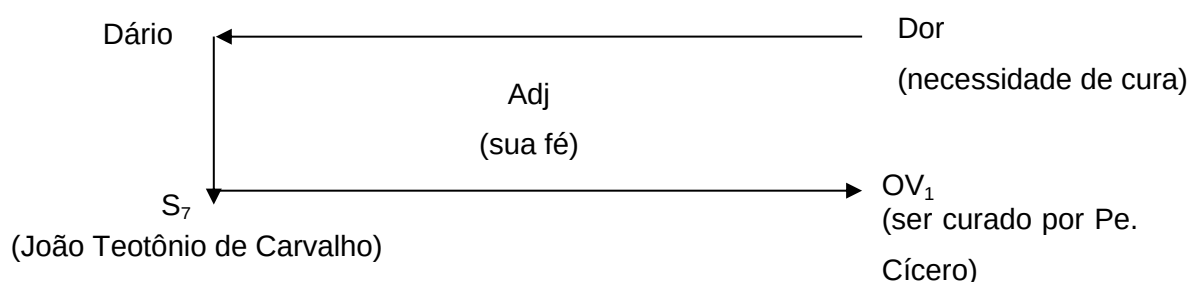
O S_6 , figurativizado por Espírito Santo, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *poder-ser*. Destinado pela fé do narrador, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , ser sábio, tendo como Ajuvante seu poder sobrenatural. Observe o programa narrativo do S_6 , no gráfico:



Favorecido por uma competência modal *poder-ser*, o S_6 consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Verifique a representação:

$$F = [(S_6 \cap OV_1) \rightarrow (S_6 \cap OV_1)]$$

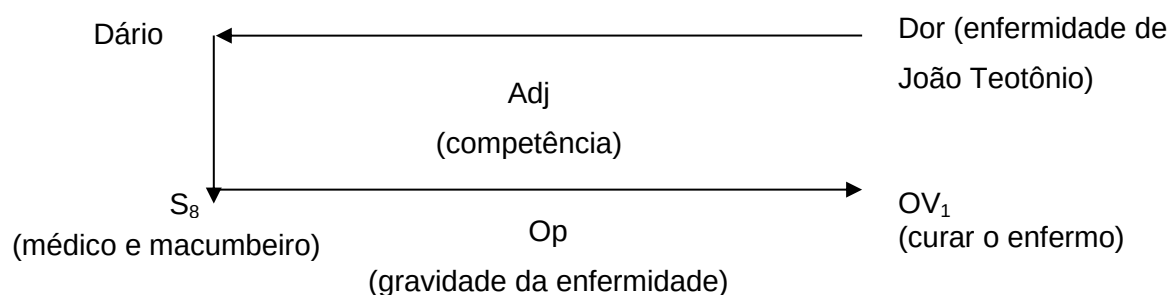
Na figura João Teotônio de Carvalho, o S_7 , instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-ser*. Destinado pela necessidade de cura, o S_7 segue seu percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , ser curado por Pe. Cícero. Tem como Adjuvante sua fé. Perceba o programa narrativo do S_7 , no gráfico:



Dotado de uma competência modal *querer-ser* e, tendo a fé como Adjuvante o S_7 consegue realizar sua *performance* e chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Note a representação:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cap OV_1)]$$

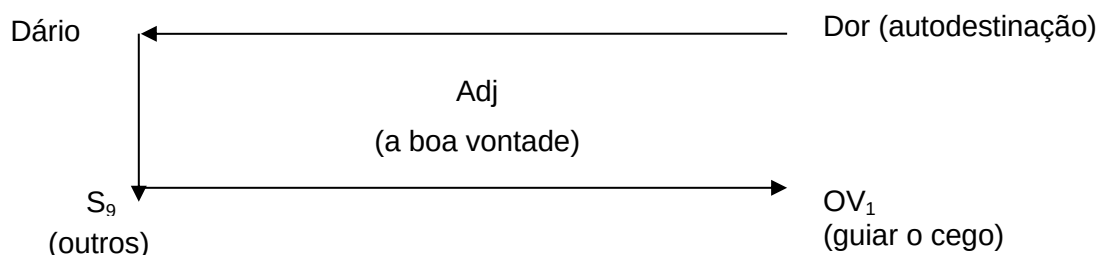
Na figura de médico e macumbeiro, o Sujeito semiótico 8, S_8 , é instaurado, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *dever-fazer*. Destinado pela enfermidade de João Teotônio, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , curar o enfermo. Seu Adjuvante é a competência e seu Opositor é a gravidade da enfermidade do paciente. Veja o programa narrativo do S_8 , no gráfico:



Mesmo dotado de uma competência modal *dever-fazer* e ajudado pela competência adquirida, o S_8 não consegue realizar sua *performance* devido a gravidade da enfermidade do paciente, chegando, deste modo, ao estado final do percurso narrativo em disjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Pressinta a representação:

$$F = [(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (S_8 \cup OV_1)]$$

O Sujeito semiótico 9 figurativizado por outros, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado, sem Opositor e, tendo como Adjuvante a boa vontade, o S_9 segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , guiar o cego. Observe seu programa narrativo, no gráfico:

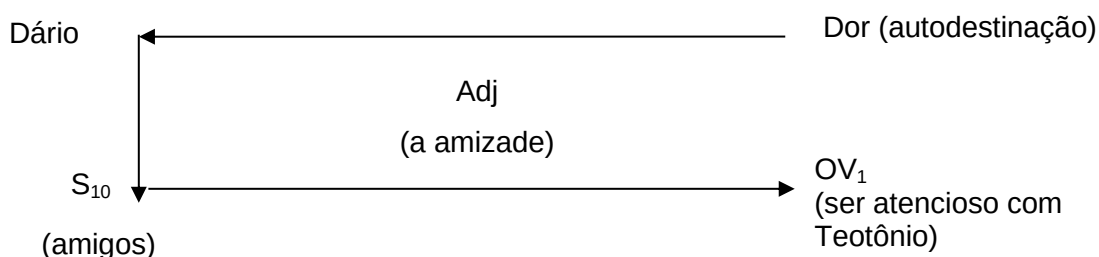


Dotado de uma competência modal *querer-fazer*, sem Opositor e, tendo a ajuda de seu Adjuvante, o S_9 consegue realizar sua *performance*, chegando, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Veja a representação:

$$F = [(S_9 \cup OV_1) \rightarrow (S_9 \cap OV_1)]$$

Na figura de amigos, o S_{10} se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-ser*. Autodestinado, sem Opositor e, tendo com Adjuvante a amizade, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 ,

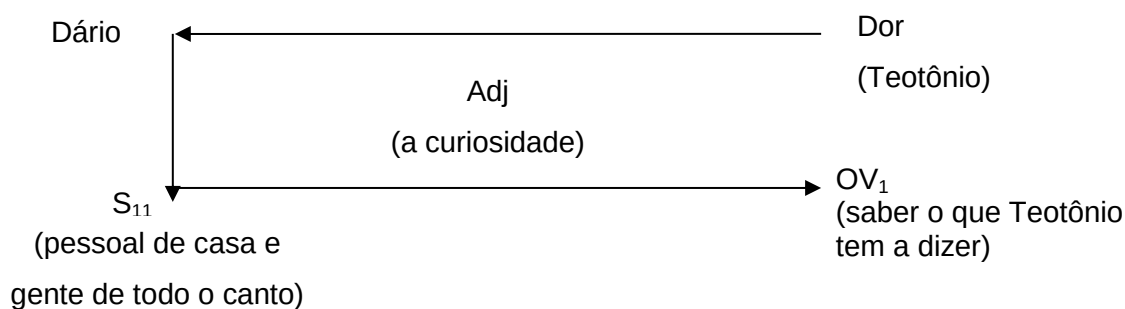
ser atencioso com Teotônio. Observe o programa narrativo do S_{10} , no gráfico a seguir:



Sem Opositor, tendo a amizade como Adjuvante e favorecido por uma competência modal *querer-ser*, o S_{10} consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Pressinta a representação:

$$F = [(S_{10} \cup OV_1) \rightarrow (S_{10} \cap OV_1)]$$

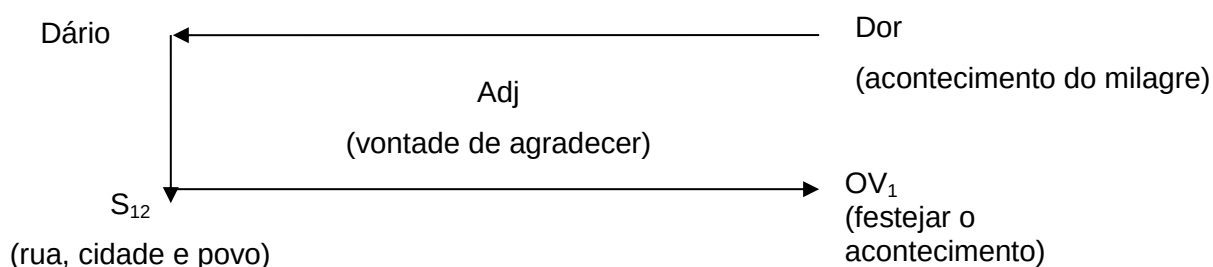
Nas figuras de pessoal de casa e gente de todo o canto, o S_{11} se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-saber*. Seu Objeto de Valor é saber o que Teotônio tem a dizer. Destinado por Teotônio e, possuindo como Adjuvante a curiosidade, o S_{11} segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 . Note o programa narrativo do S_{11} , no gráfico:



Dotado da competência modal *querer-saber* e, tendo a curiosidade como seu Adjuvante, o S_{11} realiza sua *performance*, chegando ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de Valor, OV_1 . Observe a representação:

$$F = [(S_{11} \cup OV_1) \rightarrow (S_{11} \cap OV_1)]$$

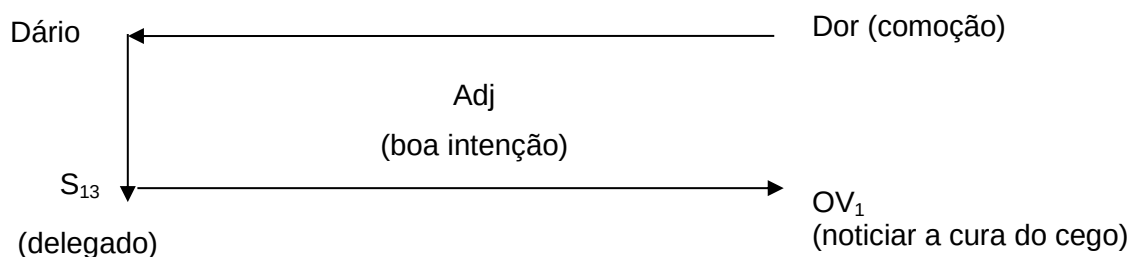
Figurativizado por Rua Coronel Pimpim, cidade e povo dos sítios, o S_{12} se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Destinado pela notícia do milagre, sem Opositor e, tendo como Adjuvante a vontade de agradecer, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , festejar o acontecimento, ou seja, a cura do cego. Perceba o programa narrativo do S_{12} , no gráfico:



Favorecido por uma competência modal *querer-fazer* e, contando com o auxílio de seu Adjuvante, o S_{12} consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Verifique a representação:

$$F = [(S_{12} \cup OV_1) \rightarrow (S_{12} \cap OV_1)]$$

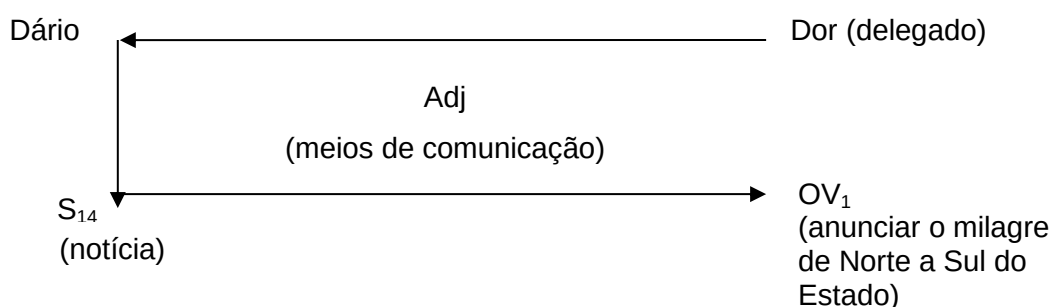
Revestido pela figura delegado, o S_{13} se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Destinado pela comoção, sem Opositor e ajudado pela boa intenção, seu Adjuvante, esse sujeito segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , noticiar a cura do cego. Observe o programa narrativo do S_{13} , no gráfico:



Beneficiado por uma competência modal *querer-fazer*, auxiliado pelo Adjuvante e sem Opositor, o S₁₃ consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV₁. Note a representação:

$$F = [(S_{13} \cup OV_1) \rightarrow (S_{13} \cap OV_1)]$$

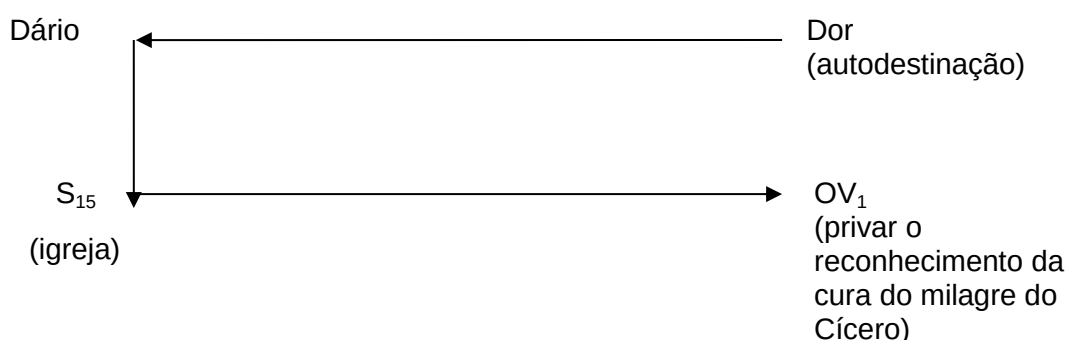
Figurativizado por notícia, o S₁₄ se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade *poder-fazer-saber*. Destinado pelo delegado, sem Opositor e, pressupostamente, tendo como Adjuvante os meios de comunicação, esse sujeito semiótico realiza um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, OV₁, anunciar o milagre de Norte a Sul do Estado. Observe o programa narrativo desse sujeito, através da representação gráfica:



Favorecido pela competência modal *poder-fazer-saber* e auxiliado pelos meios de comunicação, o S₁₄ consegue realizar sua *performance* e chega, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, o OV₁. Veja a representação:

$$F = [(S_{14} \cup OV_1) \rightarrow (S_{14} \cap OV_1)]$$

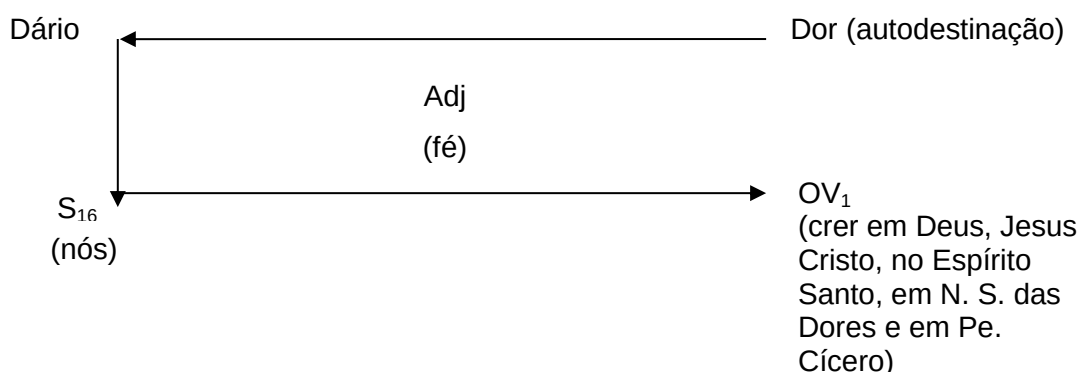
O S_{15} se instaura, nas estruturas narrativas do cordel, na figura igreja, pela modalização *poder-fazer*. Autodestinado, sem Adjuvante e sem Opositor esse Sujeito semiótico cumpre um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , privar o reconhecimento da cura do milagre do Cícero, ou seja, o milagre. Verifique o programa narrativo do S_{15} , na representação gráfica:



Beneficiado pela competência modal *poder-fazer*, o S_{15} consegue realizar sua *performance* e chegar, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de Valor, o OV_1 . Observe a representação:

$$F = [(S_{15} \cap OV_1) \rightarrow (S_{15} \cap OV_1)]$$

Figurativizado por nós, o S_{16} se instaura, nas estruturas narrativas, modalizado por *querer-crer*. Autodestinado, sem Opositor e, tendo como Adjuvante a fé, realiza um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, OV_1 , crer em Deus, Jesus Cristo, no Espírito Santo, em N.S. das Dores e em Pe. Cícero. Note o programa narrativo desse sujeito, através da representação gráfica:



Dotado de uma competência modal *querer-crer* e ajudado pela fé, o S₁₆ consegue realizar sua *performance* e chegar, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de Valor, o OV₁. Veja a representação:

$$F = [(S_{16} \cup OV_1) \rightarrow (S_{16} \cap OV_1)]$$

4.2.3 Nível discursivo

No cordel *O cego de Várzea Alegre e o milagre do Pe. Cícero*, a narração é feita por Abraão Batista; bem como, a xilogravura que ilustra sua capa.

Ao começar as observações pela xilogravura, pronuncia-se que, na capa do folheto, aparece a gravação da figura um homem com os olhos fechados, segurando uma bengala com a mão esquerda, dando a impressão que está tateando o chão. Seu braço esquerdo é esculpido elevado, na altura do ombro, e a mão esquerda estendida para a sua frente como se estivesse, tentando se defender de algum empecilho que por ventura encontrasse, no seu caminho. Além da imagem que sugere que seja de um cego; no alto da capa, aparece o nome do autor, em seguida o título. Por trás da imagem, no canto direito da gravura, surge a assinatura do gravador, que é o próprio autor do cordel, e o ano em que foi feita. Abaixo, no canto esquerdo, tem a impressão da edição e, a direita, a expressão “xilogravura do autor”. Visto o que está impresso na imagem da capa, deduz-se que ela, por coerência, antecede e sugere a temática que aborda o texto escrito, no interior do folheto de cordel, como é notório acontecer nesse tipo de trabalho literário.

Com um discurso poético, o narrador pronuncia o ocorrido em vinte e oito setilhas, ou estrofes com sete versos, que rimam da seguinte forma: o segundo com o quarto e o sétimo, e o quinto com o sexto. Esta forma de composição poética é uma característica peculiar da narrativa de cordel. Observe a construção poética da estrofe:

“Ó Deus de bondade pura
 Claro arrimo do **perdão** —————→ 2º
 inspirai-me nessa história
 de amor e **devoção** —————→ 4º
 contando a **capacidade** —————→ 5º
 da grande **veracidade** —————→ 6º
 do Pe. Cícero **Romão**” —————→ 7º

No nível discursivo da narrativa cordelista, as relações intersubjetivas acontecem entre o narrador que se projeta por meio de uma debreagem enunciativa, explicitamente, na expressão pronominal eu, por oposição a tu, Deus, pela fé, no início da narrativa, e a vocês, seu narratário, na forma pronominal seus, a quem se refere, diretamente, na urdidura de sua narração, na última estrofe do cordel. Verifique a súplica do narrador, nos versos:

“Ó **Deus** de bondade pura
 [...] inspirai-**me** nessa história”
 “para conhecimentos **seus**”

Insurgem, ainda, outras relações intersubjetivas entre os demais atores projetados pelo narrador, no transcurso da discursivização, são eles: Pe. Cícero, Jesus Cristo, nós, Nossa Senhora das Dores, Espírito Santo, João Teotônio de Carvalho, igreja, médico, macumbeiro, outros, amigos, pessoal de casa, gente de todo o canto, Rua Coronel Pimpim, cidade, povo dos sítios, delegado, vocês e notícia. Note a instalação dos atores através dos versos selecionados a seguir:

“do **Pe. Cícero Romão**”
 “**Jesus Cristo** está no céu”
 “olhando pra **nós** na terra”
 “ao lado do **Espírito Santo**”

“e Nossa Senhora das Dores”

“que a nossa igreja priva.”

“João Teotônio de Carvalho”

“Não ficou médico que ele”

“foi até no macumbeiro”

“Sendo guiado pelos outros”

“contou o sonho aos amigos”

“O pessoal de sua casa”

“com gente de todo o canto”

“Da rua Coronel Pimpim

A toda a sua cidade
até o povo dos sítios”

“O delegado de Várzea Alegre”

“Essa notícia correu”

Observa-se que dos vinte e dois atores projetados, na narrativa, apenas o narrador, Teotônio, Pe. Cícero, Jesus Cristo e nós (o eu que enuncia e os devotos do padre), são introduzidos por debreagens actanciais enunciativas, ao passo que outros são projetados por debreagens actanciais enuncivas. Os quatro atores inseridos por debreagens enunciativas têm suas vozes delineadas na forma de discurso direto. As debreagens internas percebidas pelos discursos diretos inseridos no interior da narrativa são responsáveis por reproduzirem um simulacro da enunciação, cujo objetivo é causar um efeito de verdade aos fatos discursivizados. Perceba a projeção das elocuções introduzidas, diretamente, na urdidura da narração:

“Jesus no tempo passado
Ao mundo já ensinava:
A fé transporta as serras”

“A sua prece foi essa
que é mais ou menos assim:
Vala-me meu Padrim Cícero”

“Pe. Cícero dizia:
Teotônio deixe eu botar

esse colírio nos seus olhos”

“Pois bem, agora **temos**
grande justificativa”

O narrador insere a voz de Teotônio, por meio do discurso direto, em três estrofes seguidas, intencionando revelar a fé do cego, ao passo que assegura um efeito de verdade sobre o fato que estava para acontecer. Observe a proclamação da promessa que Teotônio faz ao padre:

“Eu prometo, Pe. Cícero
pela Virgem Nossa Senhora
se ficar bom dos meus olhos
logo que tenha melhora
vou a pé pro Juazeiro
como honroso romeiro
sem aperreio e demora.”

Em seguida, faz referência ao sonho que o cego teve com Pe. Cícero e projeta a voz do padre, em discurso direto, conversando com ele, no sonho. Verifique a expressão do padre, na estrofe:

“Pe. Cícero dizia:
Teotônio deixe eu botar
esse colírio nos seus olhos
E vamos os dois passear;
tomando ele na mão
foram os dois pelo chão
e começava a enchergar...”

Na vigésima estrofe, o narrador revela o milagre ocorrido. Leia a estrofe abaixo e constate o momento em Teotônio se deu conta que estava enxergando novamente:

“Viu o céu por primeiro,
As estrelas do firmamento
Olhou pra cerca e notou
O seu velho jumento [...]”

Na vigésima primeira, projeta, novamente, a voz de Teotônio para construir o efeito de verdade, na narrativa. Observe o que diz Teotônio:

“estou ainda sonhando!

Padre Cícero me ajude
 porque vou acreditando;
 quando a barra do dia
 no horizonte surgia,
 quase estava delirando.”

Na última estrofe do cordel, o narrador se projeta, outra vez, para agradecer a Deus, como devoto que pronuncia ser, no transcorrer da narrativa; mas também, para chamar a atenção de seus narratários. Constate seu louvor, na estrofe:

“Louvado seja o **meu** Deus
 e Padre Cícero Romão,
 Nossas Senhora das Dores
 a Virgem da Conceição;
 Deus é Pai; o Filho de Deus,
 para conhecimentos **seus**
 Na terra da promessa.”

Ao examinar as relações temporais da narrativa, percebe-se que o narrador, para contar o episódio da cura de Teotônio, projeta-se no presente, clamando a Deus para que Ele lhe dê inspiração. Esse procedimento discursivo denota uma debreagem temporal enunciativa. Note a projeção exclamativa do narrador, no verso:

“Ó Deus de bondade pura
 Claro arrimo do perdão
inspirai-me nessa história [...]”

Ao enunciar, o narrador se utiliza, ainda, do tempo presente verbalizado nas formas *está*, *é*, *dá*, *temos* e *priva*, para projetar os atores Jesus Cristo, nós, N. S. das Dores, Rua Corenel Pimpim, cidade, povo dos sítios e igreja. A utilização do gerúndio do verbo *olhar* é indicadora de uma ação continuada. Verifique a elocução dos versos:

“Jesus Cristo **está** no céu
olhando pra nós na terra
 [...] e Nossa Senhora das Dores
 que **é** Mãe dos pecadores
dá perdão porque se erra.”

“Pois bem, agora **temos**
 [...]”

“que a nossa igreja **priva**.”

No transcurso da discursivização o narrador projeta os outros atores por meio de debreagens temporais enuncivas, uma vez que são citados por ele, no pretérito perfeito, tempo que indica de fato consumado, para fazer referência ao momento em que se deram os acontecimentos na cidade de Várzea Alegre, inclusive, a cura do cego. Examine a projeção dos atores, na construção dos versos:

“**João Teotônio de Carvalho**
daquela mesma cidade
há oito anos foi vítima ”

“Não ficou **médico** que ele”

“Sendo guiado pelos **outros**
não podia mais trabalhar;”

“O **peçoal** de sua casa
com alarido chamou
e daí a poucas horas
sua casa se completou
com gente de todo o canto”

“Da **rua Coronel Pimpim**
A toda a sua **cidade**
até o **povo** dos sítios
fez a festividade”

“O **delegado** de Várzea Alegre
um capitão policial
homem sério e decidido
nos foi muito informal”

“Essa **notícia** correu”

Avalia-se, pois, que as formas verbais empregadas no presente e as construídas no passado estabelecem, na narrativa do cordel, uma relação de anterioridade e de posterioridade entre os fatos. A anterioridade, assinalada pelo pretérito perfeito, diz respeito ao momento em que aconteceu o triste fato que marcou a vida de Teotônio, a cegueira. O momento de referência, marcado pelo presente do indicativo, está relacionado ao momento em que o narrador faz o relato da cura do cego, ou do milagre do Cícero. A posterioridade é assinalada na vigésima sétima estrofe quando o narrador pronuncia que a notícia do milagre “[...] brevemente estará”, em outros lugares do mundo. Os incadores temporais que

encadeiam os fatos discursivizados são, portanto, demarcados, na discursivização da narrativa, pelo tempo denominado linguístico.

Outro tempo que merece ser mencionado é concebido como crônico. Este aflora, na trama discursiva da narrativa, figurado pelas expressões “Aos 62 nos [...]”, para indicar a idade, como tempo de vida decorrido, na qual Teotônio ficou cego; a duração de seu sofrimento e desolação que aconteceu por “[...] oito anos foi vítima”; e, no verso “E aos 15 de setembro”, para ressaltar o dia em acontece a procissão na festa do Pe. Cícero, em Juazeiro-CE; mas também, para declarar o dia em que se deu a cura de Teotônio, isto é, o milagre. O narrador, detalhadamente, relata que Teotônio se levantou “As quatro horas da manhã”, naquele dia. A expressão citada é mais um indício que demonstra o passar do tempo, numa sequência cronológica, na vida de Teotônio e daquela cidade, segundo o discurso da narrativa do cordel *O cego de Várzea alegre e o milagre do Pe. Cícero*. Outra expressão indicadora de tempo decorrido foi citada, na décima quinta estrofe, no verso “Nove luas se passaram”. Intui-se que esta é uma forma cultural de registrar o passar do tempo, uma vez que existe um calendário universal denominado por “treze luas” e conhecido por ser, possivelmente, oriundo das culturas maia e egípcia. Assim sendo, é possível que esta expressão utilizada pelo narrador tenha sido adquirida pela tradição popular.

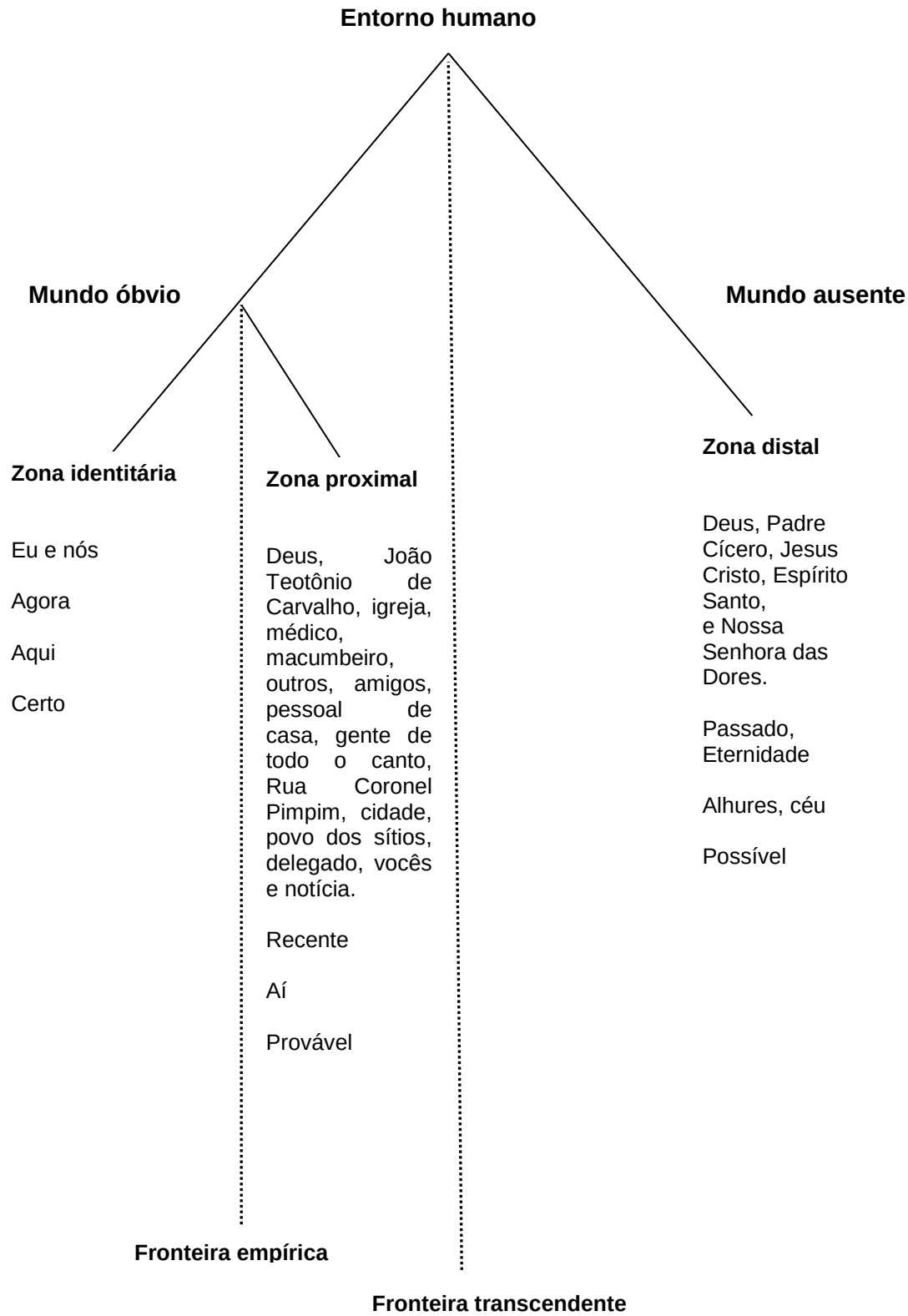
Em relação à espacialização da narrativa do cordel, ora em análise, pode-se pronunciar que há uma debreagem espacial enunciativa quando o narrador se coloca num aqui, espaço linguístico; mas também, vale pronunciar a existência de um espaço tópico denominado terra citado nos versos “olhando para nós na terra” e “Na terra da promessa”, seja ela Várzea Alegre, cidade do milagre e/ou Juazeiro, cidade que Pe. Cícero atuava. Além do eu narrador, vale mencionar que o ator nós é debreado, enunciativamente, num aqui, espaço linguístico, e no espaço tópico cidade de Várzea Alegre-CE. Estas observações levam a se deduzir que o narrador, figurado na pessoa ora eu, ora incluído na forma pronominal nós, que figurativiza ele e os devotos, ocupa a zona antrópica identitária, conforme os pressupostos teóricos da Semiótica das Culturas, revelando, assim, a religiosidade que tem em comum com os que contemplam a figura mística do padre.

Quanto aos atores instaurados, na narrativa, pelo sujeito produtor do discurso, percebe-se que são inseridos por meio de debreagens enuncivas, uma vez que

ocupam espaços linguísticos denominados de lá e ali que indicam, respectivamente, a zona antrópica proximal e a distal.

Outros espaços tópicos descritos na narrativa são demarcados por céu, capital, Juazeiro, roçado, campina, quintal, porta, cerca, casa, de todo o canto, rua, cidade, sítios, Norte, Sul, Estado, Japão, Inglaterra e França.

As relações intersubjetivas, espaciais, temporais e modais do cordel *O cego de Várzea Alegre e o milagre do Pe. Cícero* podem ser verificadas no gráfico do entorno humano:



Na semântica discursiva do cordel *O cego de Várzea alegre e o milagre do Pe. Cícero* percebem-se os seguintes procedimentos de tematização e figurativização:

A temática cegueira a partir da qual a narrativa do cordel é produzida insurge, na discursivização, como motivo de angústia e desolação na vida de Teotônio que enxergava até os sessenta e um anos de idade. A cegueira é relatada na sétima estrofe pela voz do narrador. Verifique seu dizer na figurativização da estrofe:

“Aos 62 anos de idade
sua vista ele perdeu
e de lá para essa data
nada mais aconteceu
a não ser a escuridão
da dura escravidão
que na sua casa bateu.”

A partir da temática anterior origina-se o tema milagre, na superfície discursiva da narrativa, apontando a fé do cego Teotônio que, desenganado da medicina e até do macumbeiro que procurou, resolve fazer uma promessa ao Pe. Cícero Romão. Confiante no poder milagroso do padre e com esperança de ser curado da cegueira, o cego faz a seguinte prece:

“Vala-me meu Padrim Cícero
dá teu sorriso a mim
fale a Tua Mãe Santíssima
virgem Santa Puríssima
faz a minha dor ter fim.

Eu prometo, Pe. Cícero
pela Virgem Nossa Senhora
se ficar bom dos meus olhos
logo que tenha melhora
vou a pé pro Juazeiro
como honroso romeiro
sem aperreio e demora.”

Constata-se que a narrativa é permeada pela temática fé, fazendo-se presente na voz do narrador e no discurso de outros atores projetados por ele. Entendida como adesão e anuência pessoal a Deus e as suas criaturas, a fé é considerada como a primeira das três virtudes teologais do catolicismo. É, ainda, concebida como firmeza na execução de uma promessa. No contexto discursivo, percebe-se que o cego é um homem de fé; por isso, põe sua confiança na figura

mística de Pe. Cícero, crendo na cura de seus olhos. Note a fé de Teotônio, pela voz do narrador, nos versos:

“Fez uma promessa de dor
como se fosse morrer
pediu ao Pe. Cícero
que o fosse socorrer”

Devoção é um tema que aflora, na narrativa, como expressão de fé dos devotos presentes no enunciado do cordel. A devoção é entendida como o ato de dedicar-se ou consagrar-se a alguém ou entidade, por meio do fervor religioso. É o que faz Teotônio, o cego de Várzea Alegre-CE, ao exprimir sua devoção a Nossa Senhora das Dores e, especialmente, ao Pe. Cícero, no enredo do cordel. A discursivização também evidencia a devoção do narrador que já começa seu texto, invocando a inspiração de Deus. Vislumbra a elocução das estrofes seguintes, percebendo, agora, a devoção do narrador e de Teotônio, consecutivamente:

“Ó Deus de bondade pura
Claro arrimo do perdão”
inspirai-me nessa história
de amor e devoção
contando a capacidade
da grande veracidade
do Pe. Cícero Romão”

“pediu ao Pe. Cícero
que o fosse socorrer
e a N. S. das Dores
que é Mãe dos pecadores
pediu a sua mercer.”

O tema religiosidade católica popular emerge, nas estruturas discursivas do cordel, revelando a religiosidade de Teotônio, do narrador e de todos os atores que acreditam em santos e milagres, projetados na teia discursiva. A temática é discursivizada, na narrativa, a começar pelo título do cordel: *O cego de várzea alegre e o milagre do Cícero*, entre outras expressões figurativas que lhe dão concretude, por exemplo:

“[...] e Nossa Senhora das Dores
que é Mãe dos pecadores
dá perdão porque se erra.”

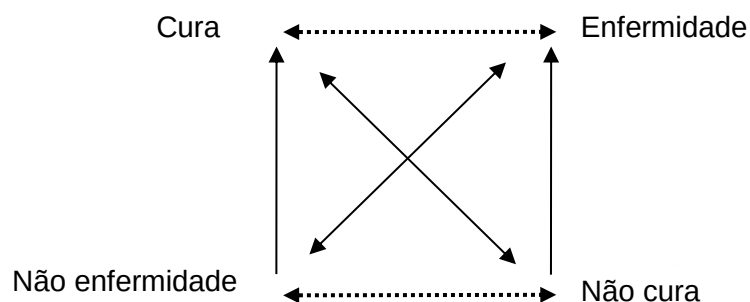
“[...] vou a pé pro Juazeiro
como honroso romeiro
sem aperreio e demora.”

“E aos 15 de setembro
No dia da procissão
Das festas do Juazeiro
Do Pe. Cícero Romão [...]”

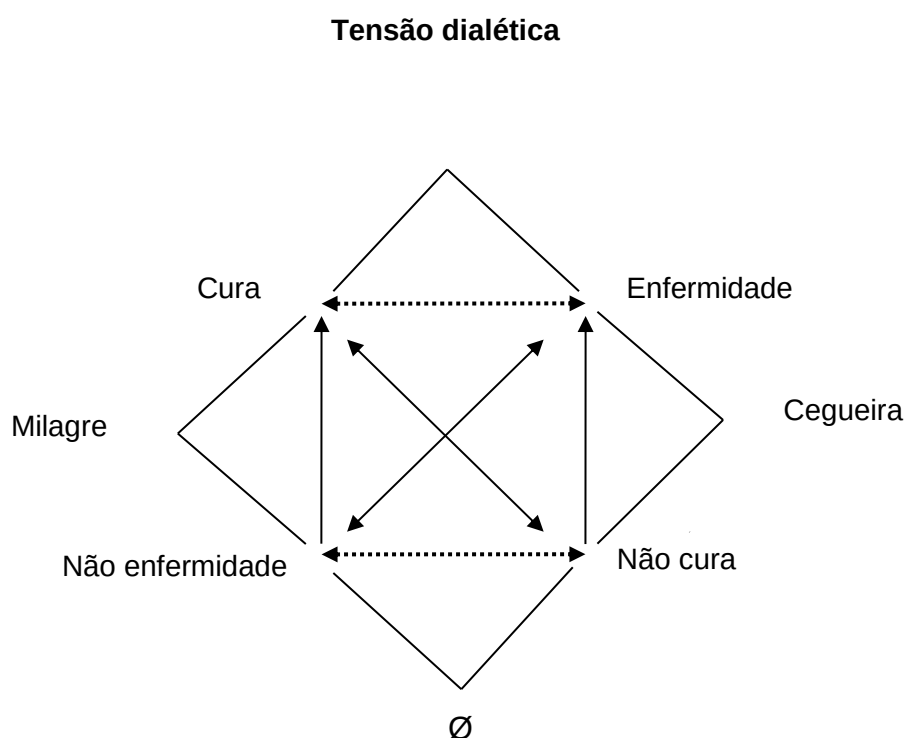
4.2.4 Nível fundamental

No nível fundamental do cordel *O cego Várzea Alegre que e milagre do Cícero*, elucida-se os níveis mais abstratos da produção, seu funcionamento e a interpretação do discurso. Por isso, verifica-se a tensão dialética entre os termos opostos cura *versus* enfermidade, que estabelecem a base das estruturas discursivas de sua narrativa, produzindo fundamento a uma oposição binária através da qual os sentidos da narrativa se concentram.

Ao se empregar uma condição de negação a cada um dos dois termos contrários, obtém-se dois termos contraditórios; conseqüentemente, não cura é o contraditório de cura e não enfermidade é o de enfermidade. Não cura e não enfermidade são termos contrários entre si. Não enfermidade implica cura e não cura implica enfermidade. Depois de uma interpretação e uma formulação lógica das relações contrárias, contraditórias e implicatórias, é possível representar a estrutura elementar da significação na forma de um quadrado semiótico. Note a demonstração:



Verifica-se que a tensão dialética estabelecida entre os termos contrários cura *versus* enfermidade faz surgir às relações de contraditoriedade e as implicatórias. A partir delas, aparecem mais quatro termos denominados de metatermos. A complicada relação entre termos e metatermos gera o octógono semiótico que representa a estrutura mais profunda e abstrata da narrativa do cordel. Perceba a figuração octogonal:



No octógono semiótico, os termos e metatermos representam à tensão dialética da narrativa cordelista. Nele, observa-se a reprodução do nível mais profundo da significação do texto ora estudado. Nota-se que os termos cura *versus* enfermidade estão dispostos, no eixo dos contrários e, a partir deles, insurge o metatermo Vida de Teotônio. No eixo dos subcontrários, da relação entre não enfermidade e não cura surge o símbolo da inexistência semiótica, representado pelo $\emptyset$. Na dêixis positiva, não enfermidade implica cura, derivando o metatermo milagre. Na dêixis negativa, não cura implica enfermidade, fazendo aparecer o metatermo cegueira.

Cada um dos termos da categoria de base da narrativa do cordel obtém a qualificação semântica euforia *versus* disforia. Aos elementos não enfermidade, cura, e ao metatermo milagre aplica-se a marca euforia que é concebida como um valor positivo. Entretanto, aos termos não cura, enfermidade, e ao metatermo cegueira, atribuir-se a marca disforia que é classificada como um valor negativo. Ressalva-se que euforia e disforia não são valores definidos pelo sistema axiológico do sujeito narratário, isto é, o leitor; todavia, são valores que aparecem minutados no discurso do cordel.

A partir das tensões dialéticas entre os termos opostos e a designação euforia *versus* disforia, que cada um dos termos recebe, constata-se os microssistemas de valores que compreendem as axiologias, ou seja, os valores éticos, estéticos e morais; mas também, os valores religiosos inerentes aos sujeitos discursivos, inscritos na narrativa do cordel. Deste modo, utilizando-se dessa premissa, pronuncia-se que o metatermo cegueira que simboliza a realidade de Teotônio, no início da narrativa, é um valor disfórico, uma vez que, despojado da visão, ele passa a viver angustiado e desolado. Contudo, enfatiza-se que, apesar de ter ficado cego, de forma repentina, ele não desiste de lutar pela cura. Observe sua batalha para vencer a enfermidade, nos versos:

“Não ficou médico que ele
com dinheiro o receitasse”

“foi até no macumbeiro
desse do Juazeiro”

“Fez uma promessa de dor
como se fosse morrer
pediu ao Pe. Cícero
que o fosse socorrer
e a N. S. das Dores
que é Mãe dos pecadores
pediu a sua mercer.”

Verifica-se que o metatermo milagre representa um valor eufórico, pois subsume a cura da cegueira de Teotônio, visto que ele passa a enxergar, novamente. Note o contentamento de Teotônio ao perceber que foi curado, na narração da estrofe:

“Viu o céu por primeiro,

as estrelas do firmamento
 olhou pra cerca e notou
 o seu velho jumento
 nisso a grande alegria
 quase que o desmentia
 sem o seu consentimento.”

Finalmente, articula-se que, no nível fundamental do percurso gerativo da significação do cordel, as tensões dialéticas que subjazem aos termos e metatermos demonstradas no octógono semiótico esclarecem os níveis mais abstratos da produção, seu funcionamento e interpretação do discurso, produzindo sentidos ao conjunto de elementos das estruturas discursivas que consolidam a narrativa do cordel *O cego de Várzea Alegre e o milagre do Pe. Cícero*.

4.3 OS DOIS CEGOS E O ENGRAÇADO

4.3.1 Segmentação

- Sg 1 Dois cegos pedem esmolas na porta de uma igreja;
- Sg 2 Um rapaz finge doar esmola aos cegos e entra na igreja;
- Sg 3 Cada cego ficou pensando que o companheiro recebera a esmola;
- Sg 4 Um deles pediu ao outro que passasse a esmola que o rapaz deu para os dois;
- Sg 5 O outro disse-lhe que não tinha recebido a esmola;
- Sg 6 Os cegos pensaram que foram roubados entre si;
- Sg 7 Ambos trocam acusações e desaforos;
- Sg 8 O povo se junta para ver a briga;
- Sg 9 O rapaz saiu da igreja gritando: “-Não! De faca, não!”;
- Sg 10 Os dois cegos fugiram assustados, às quedas;
- Sg 11 O rapaz riu deles;
- Sg 12 O rapaz aquietou os cegos e deu-lhes a esmola.

4.3.2 Nível narrativo

A organização das estruturas narrativas do conto popular *Os dois cegos e o engraçado*, percebida pela segmentação, reverbera a manifestação e a atuação de

cinco Sujeitos semióticos em busca de seus Objetos de Valor, representados da seguinte forma: S_1 , o cego 1; S_2 , o cego 2; S_3 , rapaz; S_4 , rapaz, e o S_5 , o povo.

O Sujeito semiótico S_1 , figurativizado pelo cego 1, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Destinado pela carência material que lhe é inerente, realiza um percurso em busca de seu Objeto de Valor receber esmolas, o OV_1 . Em seu programa narrativo é auxiliado pela esperteza, qualidade que lhe é inerente, que funciona como Adjuvante. Seu Opositor é o sujeito semiótico rapaz, que tenta enganá-lo, e, como antissujeito, surge o $-S_2$. Veja a representação gráfica de seu programa narrativo:



Verifica-se que o S_1 é o responsável direto por sua transformação conjunta, ou seja, ele mesmo realiza o fazer transformador que lhe garante a passagem da disjunção à conjunção. Em seu percurso narrativo é auxiliado pela qualidade esperteza, seu Adjuvante. Seu Opositor, o rapaz, e o antissujeito, $-S_2$, tentam atrapalhar sua performance; contudo, não conseguem. Assim sendo, o S_1 dotado de uma competência modal, na ordem do *querer-fazer*, atinge seu Objeto de Valor, OV_1 , no final de seu percurso. Observe a transformação do seu fazer na representação:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$

Figurativizado por cego 2, o S_2 , instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-fazer* pedidos de esmolas. Destinado pela carência material que lhe é inerente, executa um percurso em busca de seu Objeto de Valor receber esmolas. Em seu programa narrativo é auxiliado pela esperteza, qualidade que lhe é inerente, cuja função é ser Adjuvante. O Sujeito semiótico rapaz, que tenta enganá-

lo, é o seu Opositor e, como antissujeito, aparece o $-S_1$. Note o programa narrativo desse sujeito, através da representação gráfica:

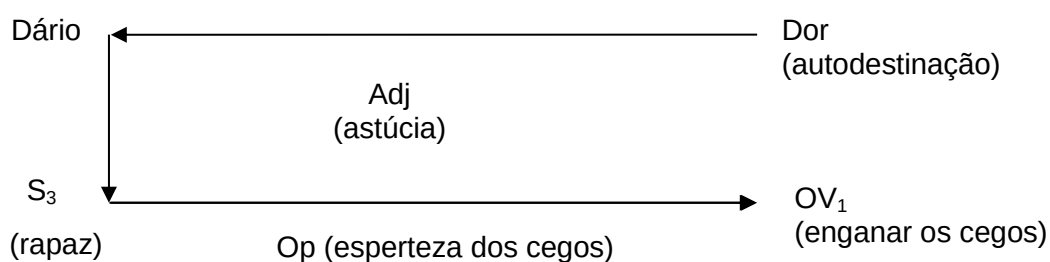


Averigua-se que o S_2 é o responsável direto por sua transformação conjunta, ou seja, ele mesmo realiza o fazer transformador que lhe garante a passagem da disjunção à conjunção. O rapaz, seu Opositor, e o antissujeito $-S_1$ que tentam impedir sua performance; todavia, não conseguem. Por conseguinte, o S_2 , dotado de uma competência modal, na ordem do *querer-fazer*, alcança seu Objeto de Valor, o OV_1 . Repare a transformação do seu fazer na representação:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$

O rapaz é instaurado, nas estruturas narrativas, por um sincretismo actancial, representando dois Sujeitos semióticos, visto que existe nele um conflito interior, ou seja, possui dois Objetos de Valor: enganar os dois cegos, no primeiro momento de seu percurso, e doar a esmola a eles, no segundo. Assim sendo, o rapaz pode ser configurado como S_3 e S_4 , respectivamente, Sujeito semiótico 3 e Sujeito semiótico 4.

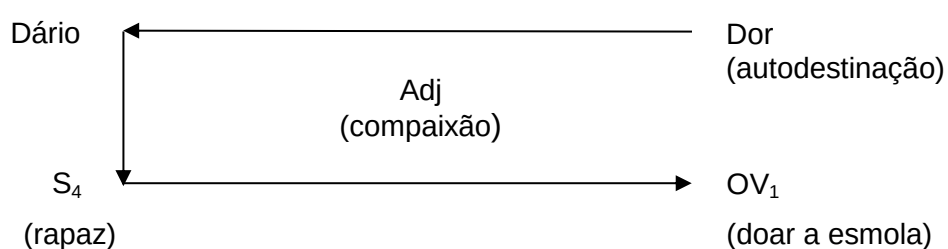
Na figura S_3 , o Sujeito semiótico 3 se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-fazer*. Autodestinado, realiza um percurso à procura de seu Objeto de Valor, enganar os cegos, o OV_1 . Seu Opositor é a esperteza dos cegos pedintes e o Adjuvante é a sua astúcia. Observe, no gráfico a seguir, o programa narrativo do S_3 :



Verifica-se que o S₃ é o responsável direto por sua transformação conjunta, ou seja, ele próprio realiza o fazer transformador que lhe garante a passagem da disjunção à conjunção com o OV₁. Perceba a transformação do seu fazer na representação:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$

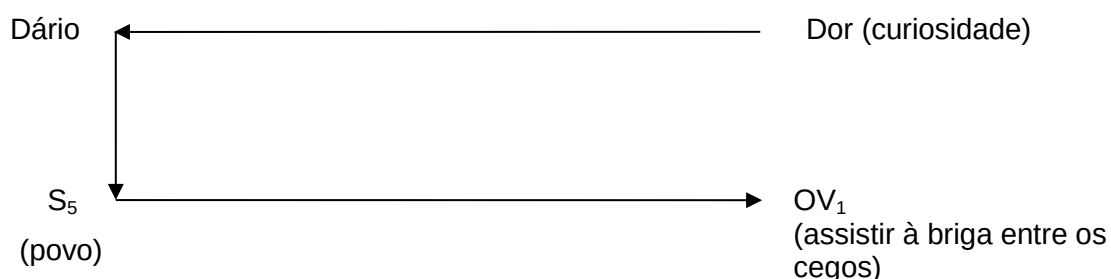
Figurativizado como S₄, o Sujeito semiótico 4 se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade *dever-fazer*. Autodestinado realiza um percurso em busca de seu Objeto de Valor, doar a esmola aos cegos, o OV₁. Seu Adjuvante é a compaixão pelos cegos. Observe, no gráfico a seguir, o programa narrativo do S₄:



Observa-se que o S₄ é o responsável direto por sua transformação conjunta, ou seja, ele próprio realiza o fazer transformador que lhe garante a passagem da disjunção à conjunção com o OV₁. Perceba a transformação do seu fazer, na representação:

$$F = [(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$

O povo, que figurativiza o Sujeito semiótico 5, o S_5 , instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-fazer*. Automotivado pela curiosidade, sem Adjuvante e sem Opositor, realiza um percurso em busca de assistir à briga entre os dois cegos, seu Objeto de Valor, o OV_1 . Observe seu programa narrativo, através da representação gráfica:



Constata-se que o S_5 é o responsável direto por sua transformação juntiva, ou seja, ele próprio realiza o fazer transformador que lhe garante a passagem da disjunção à conjunção com o OV_1 . Note a transformação do seu fazer na representação:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$

4.3.3 Nível discursivo

Das estruturas discursivas do conto *Os dois cegos e o engraçado*, articula-se que, nas relações intersubjetivas, existe um eu, enunciador, implícito ao enunciado, por oposição a um tu, enunciatário, pressuposto. Enquanto sujeito produtor do discurso, aquele que relata o conto, projeta, na trama discursiva, quatro atores arquitetados da seguinte forma: cego 1, cego 2, rapaz e o povo.

Para minutar o ocorrido, o enunciador utiliza uma linguagem impregnada de expressões condizentes com o universo imaginário da cultura popular, transportando, por conseguinte, o enunciatário a se deleitar com a estória do conto. Ao delegar voz a três, dos quatro atores, por meio de debreagem enunciativa, cria

um simulacro da enunciação, produzindo, de tal modo, um efeito de verdade. Verifique a projeção da fala do rapaz:

“– Tome, dez tostões para cada um!”

A voz do rapaz, debreada na tecitura da narrativa, ou seja, introduzida no texto pelo discurso direto, conduz o enuncitário a pensar que está ouvindo as verdadeiras falas. A projeção do ator rapaz, ou o engraçado, como é qualificado, no conto, instiga a se pensar, que ele é generoso com os cegos. No entanto, a continuidade da leitura vai elucidar a intenção de seu ato.

Na sequência do enredo, o enunciador introduz as vozes dos dois cegos, por meio de debreagens enunciativas, delineando um clima de desconfiança entre eles. Confira o diálogo:

“– Meu irmão, passe para cá a esmola que o devoto lhe deu para nós dois!
 – Esmola? Eu ouvi ele dizer que era para nós dois e fiquei pensando que você tivesse recebido para trocar!
 – Deixe de sabedoria e passe a esmola!
 – Não tenho esmola, homem de Deus, você é que parece estar manhosando para o meu lado. [...]”

Desconfiança instalada e constatada. Cada um, dos dois cegos, imagina que foi enganado pelo outro. Os cegos pedintes não desconfiam que foram enganados pelo rapaz, ou vitimados por sua brincadeira de mau gosto, quando o rapaz fingiu doar-lhes a esmola. Deste modo, brincadeira ou não, pode-se argumentar que, diante da atitude do “rapaz muito engraçado”, como diz o enunciador, o que houve não soou nada engraçado, uma vez que causou uma grande contenda entre os dois cegos.

No seguimento da historieta, o enunciador vai descrevendo a “pendenga”, ou seja, a briga deflagrada entre os dois cegos, através da projeção da fala deles, por meio do discurso direto. Observe a sequência do diálogo, ou melhor, do “bate-boca” entre eles:

“– Manhosando não; dê cá o dinheiro, seu velhaco, além de cego, ladrão!
 – Ladrão é você, atrevido, mentiroso, quero meu dinheiro! [...]”

Depois de relatar a desavença instituída, na narrativa, a partir da falsa doação da esmola pelo rapaz, o enunciador instaura o ator povo através de uma debreagem enunciativa. Note o que diz o discurso indireto enunciado:

“Ficaram debatendo, trocando desaforo e o **povo** juntando para ouvir a briga e o bate-boca [...]”

Das relações temporais menciona-se que o enunciador relata a narrativa no passado, utilizando formas verbais, predominantemente, flexionadas no pretérito perfeito. Assim, confere ao tempo linguístico da narrativa uma debreagem temporal enunciativa, evidenciando a consumação dos fatos. Verifique a elocução dos versos:

“Dois cegos **pediam** esmola [...]”
 “[...] cada cego **ficou** [...]”
 “[...] um dos cegos **pediu** [...]”

Todavia, quando o enunciador delega voz aos atores, projetando os discursos diretos, arquiteta um simulacro da enunciação para produzir um efeito de verdade aos acontecimentos narrados. Tem-se, assim, a impressão de ouvir as verdadeiras vozes. Observe a expressão:

“—Tome, dez tostões para cada um!”

Logo após, retoma a narração e a projeta no pretérito-mais-que-perfeito, instaurando uma debreagem enunciativa, para corroborar a atitude do rapaz. Note a elocução:

“Não **dera** nem um vintém [...]”

Nesse ínterim, ele faz eclodir o pensamento dos cegos, por meio de uma locução adverbial de tempo indicadora de uma ação inconclusa que se dá no passado; para tanto, utiliza-se de uma forma verbal no pretérito perfeito acompanhada de uma no gerúndio e, mais adiante, uma outra no mais-que-perfeito. Verifique o fragmento discursivo:

“cada cego **ficou pensando** que o companheiro **recebera** o patacão de prata de dois mil-réis.”

Verifica-se que há uma relação temporal entre pretérito perfeito e o mais-que-perfeito, na elocução citada. Logo, deduz-se que o pretérito perfeito é o momento de referência, ao passo que o mais-que-perfeito é o de anterioridade a ele.

Ao longo da narrativa, aquele que relata a sucessão de acontecimentos continua projetando as falas dos atores no presente para ratificar a debragem enunciativa temporal, ou seja, o discurso dos atores é produzido no presente para indicar que acontecem num momento enunciativo denominado de agora, criando uma ilusão de momento real; entretanto, sua narração feita no pretérito perfeito, indica que a narrativa do conto é um fato consumado.

Destarte, deduz-se que o enunciador ao reproduzir parte dos acontecimentos do conto, no presente, pela voz dos atores, em discursos diretos, simula o momento da enunciação. O engendramento ou o simulacro da enunciação é um artifício que o enunciador utiliza, como efeito de linguagem, para para persuadir o enunciatário de que aquilo que enuncia é verdadeiro, ou seja, intenciona fazer parecer real o que é ou está no imaginário popular. Esse jeito de narrar é bem característico do gênero conto, entre outros, da Literatura Popular. De tal modo, esse tipo de narrativa tem se mantido fiel à tradição da cultura popular, no princípio, pela transmissão oral e, nos dias hodiernos, também pela escrita. Observe, um pouco mais, a simulação produzida por aquele enuncia:

– Deixe de sabedoria e passe a esmola!
 – Não tenho esmola, homem de Deus, você é que parece estar manhosando para o meu lado.
 – Manhosando não; dê cá o dinheiro, seu velhaco, além de cego, ladrão!
 – Ladrão é você, atrevido, mentiroso, quero meu dinheiro!”

No presente enunciativo, percebe-se um tom imperativo na voz dos atores cegos, uma vez que foi criada, pelo rapaz, uma rivalidade entre eles. Assim, ao falar, um exerce autoridade sobre o outro. Repare o dizer dos enunciados:

“[...] **passe** para cá a esmola [...]”
 “[...] **dê** cá o dinheiro, seu velhaco, [...]”

No encadeamento do diálogo entre as personagens, verifica-se o passar do tempo crônico já que as falas, inseridas na narrativa, obedecem a uma sequência organizada com começo, meio e fim.

No desfecho do conto, o enunciador utiliza formas verbais do pretérito perfeito, por meio de debreagem enunciativa, apontando atitudes do rapaz, para indicar ações finalizadas e, conseqüentemente, colocar um ponto final no conto e reverter sua imagem de enganador concebida, no início da narrativa, para uma de engraçado e bom moço, no final. Atente à expressão:

“O rapaz **riu** para morrer, mas **acabou** aquietando os cegos e dando a esmola direito.”

O jogo astuto do enunciador com as terminologias indicadoras de tempo delineiam um distanciamento e uma tentativa de aproximação entre o tempo linguístico e o crônico. Evidencia-se a aproximação nas expressões temporais linguísticas do presente, enquanto engendramento do tempo real e, distanciamento, nas formas temporais do pretérito.

Assim sendo, argumenta-se que as relações de tempo, ou temporalização, inscritas na narrativa, constituem um fenômeno dialético, pois transitam entre passado e presente. No passado, está a narração, e, no presente, a simulação da enunciação, pelas vozes debruçadas, enunciativamente, e articuladas, de forma astuciosa, pelo enunciador que tenta persuadir o enunciatário de que a história é real.

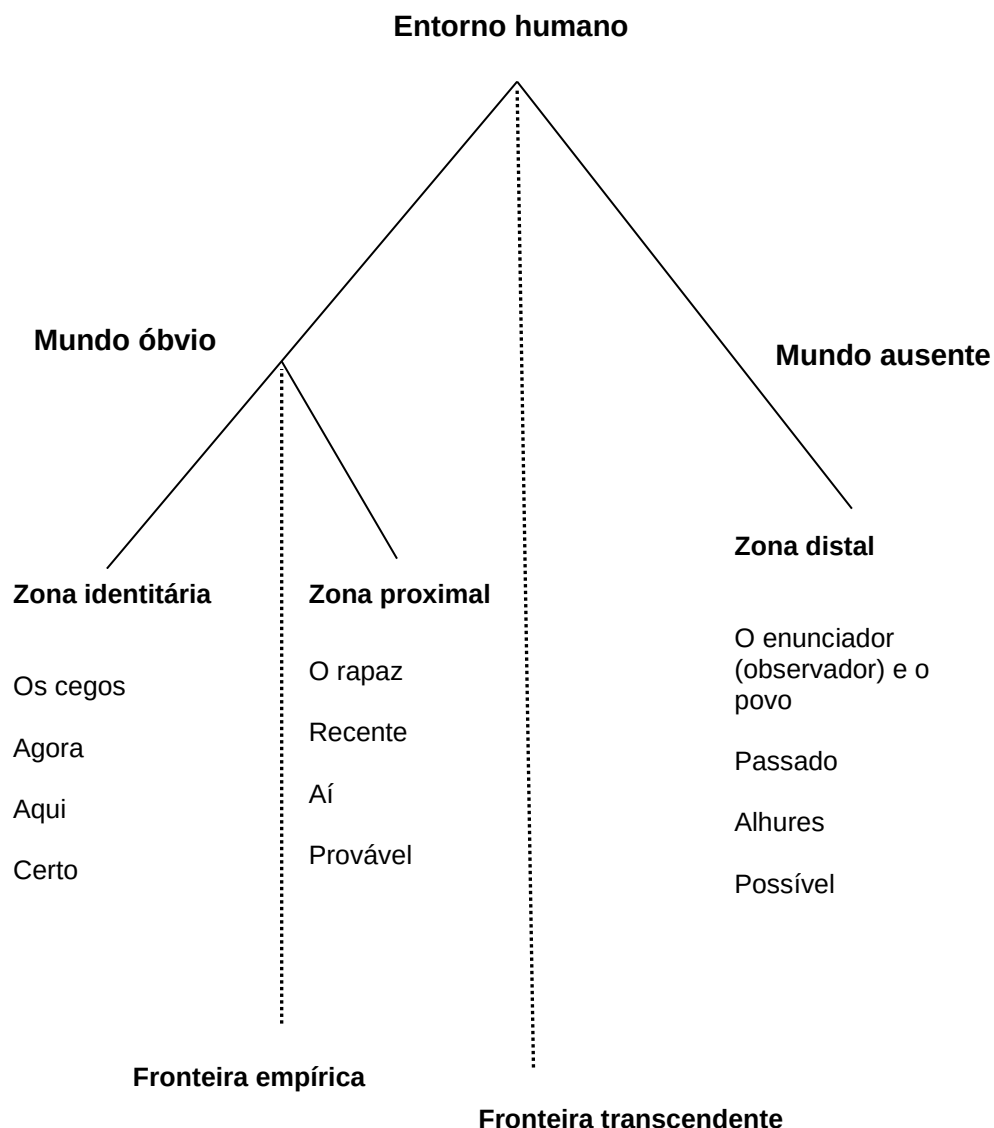
Nas relações espaciais, também denominadas de espacialização, o espaço linguístico que compreende o lugar axial da narrativa é nomeado por um aqui *versus* aí e lá/alhures, que representam uma debreagem espacial enunciativa e outra enunciativa, respectivamente. Os espaços tópicos que caracterizam os pontos de referência em torno dos quais o enunciador posiciona os atores discursivos, são figurativizados como porta de igreja, onde estão situados os dois cegos; interior da igreja, lugar para onde o rapaz se dirigiu depois de se encontrar com os cegos e de onde saiu gritando, posteriormente; um alhures, não denominado, pressuposto como interior da igreja e seu entorno, lugar, provavelmente, de onde o povo surgiu.

A debreagem espacial enunciativa é indicadora da relação entre os cegos que ocupam um aqui relativo à porta da igreja; enquanto o aí, ocupado pelo rapaz, é

indicador de proximidade; por sua vez, o lá, ou alhures, ocupado pelo povo, aponta um distanciamento, e, por conseguinte, uma debreagem espacial enuncia num cenário articulado pelo enunciador. Logo, conforme articula a Semiótica das Culturas, percebe-se que acontece entre os cegos uma relação espacial identitária; uma de proximidade, evidenciada entre os cegos e o rapaz; e uma distal, que se dá entre os cegos, o rapaz e o povo.

Vale ressaltar que, além dos espaços linguísticos e dos tópicos, evidencia-se a existência de um outro que se denomina de espaço interior, lugar onde os pensamentos se desenvolvem, nesse caso, onde a narrativa é gerada, ou seja, na mente dos sujeitos produtores do discurso, isto é, enunciador e enunciatário.

As relações intersubjetivas, espaciais, temporais e modais do conto popular *Os dois cegos e o engraçado* podem ser demonstradas no gráfico do entorno humano a seguir:



Na semântica discursiva do conto popular *Os dois cegos e o engraçado*, observa-se a presença dos seguintes procedimentos de tematização e figurativização:

O tema esmolar é o ponto de partida para o desenvolvimento da trama narrativa. A partir dele, originam-se os demais. Subsume-se nele a realidade dos dois cegos que, por necessitar de ajuda para sobreviver, submetem-se a esmolar. No episódio narrado, os pedintes são representações atonais daqueles que, na vida real, são cegos. Pode-se elucubrar que, mimeticamente, o conto *Os dois cegos e o engraçado* delineia o enredo da vida de tantos outros sujeitos cegos, situados pelo universo a fora, que levam suas vidas assujeitados à condição de esmoleiros, sendo

muitas vezes enganados, desrespeitados e vitimados pelos “engraçados” que surgem em seus caminhos. A figurativização desse tema pode ser observada no recorte discursivo:

“Dois cegos pediam esmola na porta de igreja [...]”

Carência é o tema que reflete o estado em que se encontram os dois cegos da narrativa. Subentendido à discursivização ecoa, na semântica discursiva do conto, para justificar o ato de esmolar dos atores pedintes. Não figurativizado, diretamente, aparece arraigado a outros temas, como esmolar, dando concretude aos sentidos que circulam pela narração.

Cegueira, ou falta de visão, é a temática que, entranhada nas estruturas discursivas do conto, explicita a limitação física dos dois atores inscritos na discursivização do conto como cegos pedintes. O rapaz consciente da cegueira dos pedintes engendra toda a peripécia da narrativa.

Enganação é o tema que representa a atitude do rapaz para com os cegos pedintes, em parte da narrativa. Seu modo de agir manifesta uma índole negativa, se se pensar no constrangimento causado aos dois cegos. No título do conto, o termo engraçado aparece como uma referência ao rapaz. Por ele, concebe-se como sendo uma qualidade daquele que tem ou faz graças. Se ele quis fazer uma “gracinha” com os dois cegos, acabou cometendo um engodo, visto que as reações dos cegos pedintes de esmolas não manifestaram harmonia e sim, discórdia. Enganar os cegos, mesmo por meio de uma brincadeira, gerou um mal entendido. A atitude dele para com os cegos, mesmo que tenha sido sem má intenção, já que o texto diz que ele é “um rapaz muito engraçado”, proporcionou a discórdia entre os cegos e isso não deve ser visto como algo engraçado, ou como uma brincadeira, já que, por questão de ética, mas também de amor ao próximo, não se deve trapacear ninguém, principalmente, no caso dos dois atores da narrativa que são portadores de cegueira; logo, sujeitos indefesos. Na entrevista realizada em 2008 pela autora deste trabalho, para sua pesquisa de Mestrado, foi perguntado às Ceguinhas de Campina Grande-PB se elas já tinham sofrido algum tipo de discriminação devido à deficiência visual. Maroca, Maria das Neves Barbosa, uma delas, respondeu: “Sim, quando cantava nas ruas, as pessoas faziam gaiofas, faziam galhatismo, tudo fazia enganando, debochando. Dependia da boa vontade dos outros pra tudo”; Cavalcante (2008, p. 158). O conteúdo desta resposta corrobora a ideia de que o

rapaz faltou, no mínimo, com respeito para com os cegos pedintes, na narrativa. Veja o fragmento da figurativização da narrativa:

“Não dera nem um vintém mas cada cego ficou pensando que o companheiro recebera o patacão de prata de dois mil-réis.”

“O rapaz riu para morrer [...]”

O tema esperteza emerge, na discursivização, como uma qualidade dos dois cegos. Explícito na narrativa pelo discurso direto, o tema foi figurativizado nas elocuições:

“– Meu irmão, passe para cá a esmola que o devoto lhe deu para nós dois!”

“– Esmola? Eu ouvi ele dizer que era para nós dois e fiquei pensando que você tivesse recebido para trocar!”

Desconfiança é um tema gerado, na narrativa, a partir da atitude do rapaz em querer trapacear os cegos. Estes, desprovidos da visão, todavia, dotados de esperteza, conseguem decodificar a verdade do fato ocorrido, isto é, deduziram que estavam sendo enganados e a desconfiança instaurou-se de vez, entre eles. Perceba esta temática, nas falas narradas:

“[...] Eu ouvi ele dizer que era para nós dois e fiquei pensando que você tivesse recebido para trocar!”

– Deixe de sabedoria e passe a esmola! [...]”

Falta de respeito é o tema que reporta ao comportamento dos dois cegos. Envolvidos pela atmosfera de desconfiança. Os dois pedintes de esmolas se agridem, mutuamente, com palavras de desagravo. A figurativização do tema pode ser lida nos fragmentos discursivos:

“[...] você é que parece estar **manhosando** para o meu lado.

[...] seu **velhaco**, além de cego, **ladrão**!”

– **Ladrão** é você, **atrevido**, **mentiroso** [...]”

Nele, também, pode-se incluir a atitude do rapaz para com os dois cegos. “Brincar” de ser engraçado com a dignidade do próximo é faltar-lhe com respeito, numa cultura que preza a ética, os bons costumes e, enfim, as diferenças.

O tema curiosidade retrata o comportamento do povo que, motivado pelo espírito da indiscrição e atraído pela “pendenga armada”, na porta da igreja, vai verificar o ocorrido. Note a elocução:

“[...] e o povo juntando para ouvir a briga e o bate-boca [...]”

O tema discórdia emerge em consequência da desconfiança sucedida entre os cegos. Perceba-o, na figuração discursiva:

“[...] a briga e o bate-boca [...]”

Ao perceber o tumulto, ou “a pendenga armada”, o rapaz instiga um pouco mais a contenda entre os cegos, quando saiu gritando da igreja a seguinte elocução:

“– Não! De faca, não!”

Depois que os cegos ouviram o grito do rapaz, cada um deles pensou que o outro estava portando a faca e o desespero tomou uma proporção maior. Deste modo, articula-se que o tema desespero abrolha, na superfície discursiva, para evidenciar o estado de aflição dos cegos diante das circunstâncias criadas pelo rapaz. Observe o comentário do enunciador:

“Ouvindo isso, cada cego imaginou que o colega puxara a faca e tratou de fugir, às quedas, pedindo socorro. Foi uma pândega.

Entretanto, a brincadeira do rapaz não surtiu a menor graça para os cegos. Ao contrário, limitados pela falta de visão foram ridicularizados, diante do povo, pelo estratagema do rapaz que, ainda, divertiu-se com a desgraça deles. Observe a elocução:

“O rapaz riu para morrer [...]”

Finalmente, o enunciador engendra o desfecho do conto, fazendo emergir a intenção do rapaz pra reverter a “pândega” tramada por ele. Verifique o enunciado:

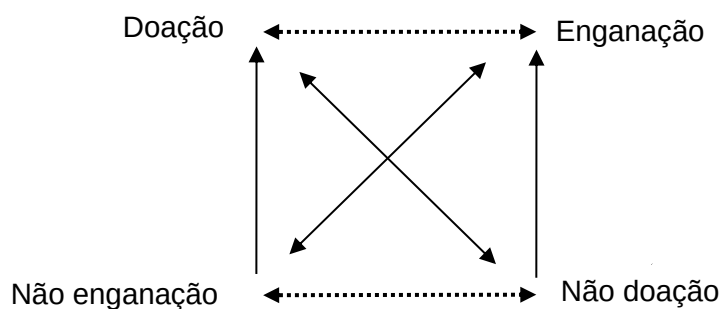
“O rapaz [...] acabou aquietando os cegos e dando a esmola direito.”

Aquietar, ou seja, fazer reinar a paz entre os cegos, outro tema que sucede no discurso, confere ao rapaz um gesto de humanidade, depois da desarmonia suscitada por ele. Por intuição, profere-se que ele se arrependeu de ter causado a “pendenga”. Assim sendo, arrependimento e doação emergem, na discursivização, como temas que justificam a mudança de comportamento do rapaz. Aparecem figurativizados, no desfecho do conto, através do discurso do enunciador citado, anteriormente. Contudo, o rapaz pode ter tido piedade dos cegos já que é dito devoto, na narrativa, e, por isso, resolveu ser generoso e ajudá-los com a doação da esmola. Destarte, piedade é mais um tema que aflora no conto.

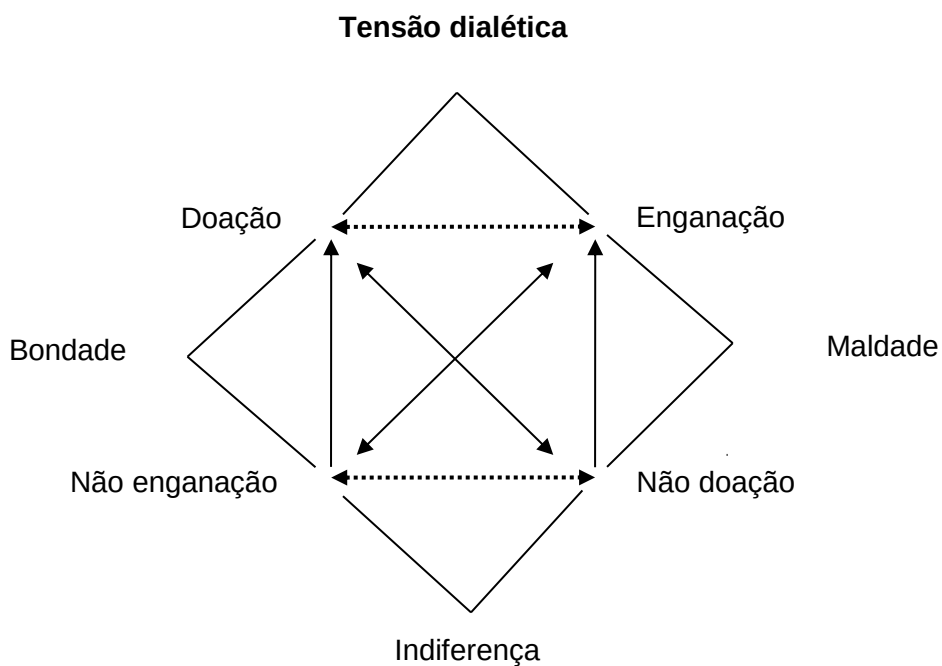
Estas leituras temáticas são intuídas a partir dos traços semânticos evidenciados nas figuras que dão materialidade à superfície discursiva da narrativa, visto que se trata de um texto, cujo gênero é conto popular e seu enredo é recorrente do imaginário coletivo do povo, transmitido pela oralidade e passado de uma geração a outra, conseqüentemente, a “veracidade” dos fatos que foram narrados, ficará, sempre, sob a imaginação do sujeito enunciatário que é, como o sujeito enunciador, igualmente, produtor do discurso.

4.3.4 Nível fundamental

Na estrutura fundamental do conto *Os dois cegos e o engraçado*, analisam-se as categorias semânticas doação *versus* enganação, que instituem a base de seu enunciado, dando fundamento a uma oposição binária através da qual os sentidos da narrativa se enveredam. Aplicando-se uma condição de negação a cada um dos dois termos contrários, obtém-se dois termos contraditórios; logo, não doação é o contraditório de doação, e não enganação é o de enganação. Não doação e não enganação são contrários entre si. Não enganação implica doação e não doação implica enganação. Depois de uma interpretação e uma formulação lógica das relações contrárias, contraditórias e implicatórias, torna-se possível simular a estrutura embrionária da significação sob a forma de um quadrado semiótico. Repare a representação:



A tensão dialética constituída entre os termos contrários *doação versus enganação* faz despontar as relações de contraditoriedade e as implicatórias. A partir delas, geram-se mais quatro termos que são denominados de metatermos. Da complexa relação entre eles, origina-se o octógono semiótico que representa a estrutura mais profunda e abstrata do conto. Veja a representação octogonal:



A complexa relação simbolizada pelos termos e metatermos, no octógono semiótico, é a representação do nível mais profundo da significação da narrativa em análise. Percebe-se que os termos doação *versus* enganação estão dispostos, no eixo dos contrários e, a partir deles, insurge a tensão dialética. No eixo dos subcontrários, da relação entre não enganação e não doação resulta o metatermo indiferença. Na dêixis positiva, não enganação implica doação, derivando o metatermo bondade. Na dêixis negativa, não doação implica enganação, fazendo surgir o metatermo maldade.

Nota-se que cada um dos termos da categoria de base da narrativa do conto recebe a qualificação semântica euforia *versus* disforia. Aos elementos não enganação, doação e ao metatermo bondade, aplica-se a marca euforia que é considerada um valor positivo. No entanto, aos termos não doação, enganação, e ao metatermo maldade, atribui-se a marca disforia que é qualificada como um valor negativo. Vale ressaltar que euforia e disforia não são valores deliberados pelo sistema axiológico do sujeito enunciatário; todavia, são valores que aparecem registrados na narrativa.

A partir das tensões dialéticas entre os termos, semanticamente, opostos e da qualificação euforia *versus* disforia que cada um dos termos recebe, verificam-se os microsistemas de valores que compreendem as axiologias, ou seja, os valores éticos e morais inerentes aos sujeitos semióticos e inscritos no conto.

Utilizando-se desse argumento, articula-se que o metatermo maldade, quando representa, na superfície textual do conto, a atitude do rapaz de enganar, mesmo de brincadeira, os dois cegos, é um valor disfórico, porque não possuindo a visão eles não podem se defender, além de viverem de esmolas, o que os caracterizam como pedintes, ou seja, são mendigos e, geralmente, situam-se à margem da sociedade. Note a condição de pedintes dos dois cegos, no enunciado:

“Dois cegos pediam esmola na porta de igreja [...]”

Por outro lado, averiguando-se o metatermo bondade no que dizer respeito à conjuntura rapaz, no final da narrativa, quando ele se arrepende de ter trapaceado os cegos e lhes doa a esmola, pode-se proferir que concentra um valor eufórico; portanto positivo, uma vez que o rapaz conseguiu restabelecer o entendimento entre

os cegos pedintes de esmolas e reparar a maldade que fez com eles. Examine a elocução do enunciador:

“O rapaz [...] acabou aquietando os cegos e dando a esmola direito.”

Sua mudança de comportamento, contudo, não oculta a grande “verdade” da narrativa: a atitude do rapaz não causou nenhuma graça, visto que, apenas ele riu da situação, consoante a narração. Sua brincadeira de mau gosto desencadeou uma “pendenga” entre os cegos e atestou sua falta de ética.

Examinando-se o metatermo indiferença atrelado ao comportamento do rapaz, no decorrer da narração dos fatos, nota-se que ele representa um valor disfórico, quando se verifica que a intenção do rapaz em fazer “graças”, na verdade, era de se divertir à custa dos cegos que, vitimados pela indiferença dele em relação à dignidade de cada um, envolveram-se numa briga terrível e chegaram a denegrir a imagem um do outro. Leia o trecho do “diálogo” dos cegos:

“[...] você é que parece estar **manhosando** para o meu lado.

- **Manhosando** não; dê cá o dinheiro, seu **velhaco**, além de **cego**, **ladrão**!

- **Ladrão** é você, **atrevido**, **mentiroso**, [...]”

Concebe-se, enfim, que seu ato engraçado, na verdade, não passou de uma atitude maldosa, uma vez que ele se divertiu com a desgraça alheia, podendo ser visto não como o engraçado a quem o enunciador se refere; todavia, como um dissimulado devido sua insensibilidade, visto que, num segundo momento do seu percurso narrativo, adicionou mais uma insídia ao episódio contado como se não bastasse o que já havia causado com a primeira trapaça. Confira a figuração discursiva:

“[...] quando o rapaz saiu e vendo a pendenga armada entre os dois cegos, gritou:

-**Não! De faça, não!**”

Aquele que enuncia, astuciosamente, “brinca” com os termos que revestem os sentidos e os valores subjacentes ao enunciado. Deste modo, o enunciador, na qualidade de observador, tece uma teia na qual os sentidos circulam entre os termos

e metatermos da narrativa, cabendo ao sujeito enunciatário mergulhar na profundidade de seu discurso e extrair dele seus sentidos.

Enfim, pode-se proferir que, no nível fundamental do percurso gerativo da significação, as relações dialéticas entre os termos e metatermos, representados no octógono semiótico, procuram elucidar os níveis mais abstratos da produção, seu funcionamento e interpretação do discurso, dando sentidos ao conjunto de elementos das estruturas discursivas do conto *Os dois cegos e o engraçado*.

4.4 A LUZ E A ESCURIDÃO

4.4.1 Segmentação

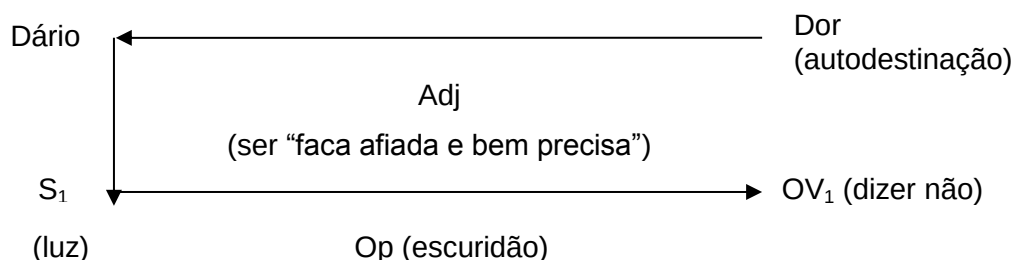
- Sg 1 A luz e a escuridão são percursos da visão;
- Sg 2 A luz corta como faca afiada e precisa;
- Sg 3 A escuridão é faca cega;
- Sg 4 A luz e a escuridão são irmãs mabaças;
- Sg 5 A luz disse não às três irmãs, ou seja, elas nasceram cegas;
- Sg 6 A escuridão disse sim;
- Sg 7 Apresentação das três irmãs cegas
- Sg 8 Exclamação a vida;
- Sg 9 Apresentação dos olhos que encheram pela luz dos corações;
- Sg 10 A cegueira é apontada como um olhar oco;
- Sg 11 A voz da luz fala, onde os olhos são cegos;
- Sg 12 A luz das Ceguinhas iluminam.

4.4.2 Nível narrativo

Na organização das estruturas narrativas da canção *A luz e a escuridão*, verifica-se a presença e atuação de três Sujeitos semióticos que realizam um percurso narrativo em busca de seu Objeto de valor. São eles: S₁, luz; S₂, escuridão; S₃, três irmãs, olhos, voz da luz e luz das Ceguinhas.

O S₁, figurativizado por luz, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-fazer*. Autodestinado, realiza um percurso em busca de seu

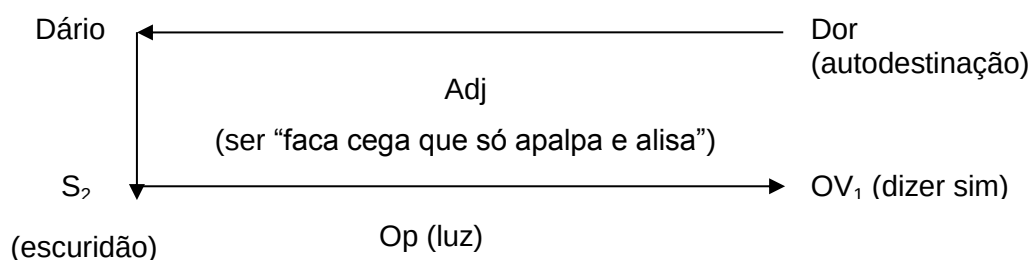
Objeto de Valor que é dizer não. Em seu programa narrativo é auxiliado pela qualidade que lhe é atribuída: ser “faca afiada e bem precisa”, seu Adjuvante. Sua “irmã mabaça”, escuridão, é o seu Opositor. Veja seu programa narrativo, através da representação gráfica:



Percebe-se que o S₁, ao dizer não, é o responsável pela cegueira dos olhos das três irmãs. No entanto, é prejudicado, em seu percurso narrativo, por seu Opositor, a escuridão que “disse sim, acendendo a inspiração” delas, que passam a enxergar de uma forma especial, isto é, pela luz dos corações. Assim sendo, o S₁, mesmo modalizado por um *querer-fazer* e, sendo ajudado pela qualidade que lhe é atribuída: ser faca afiada e precisa, passa da conjunção à disjunção com seu Objeto de Valor, OV₁, no final de seu percurso narrativo. Note a representação:

$$F = [(S_1 \cap OV_1) \rightarrow (S_1 \cup OV_1)]$$

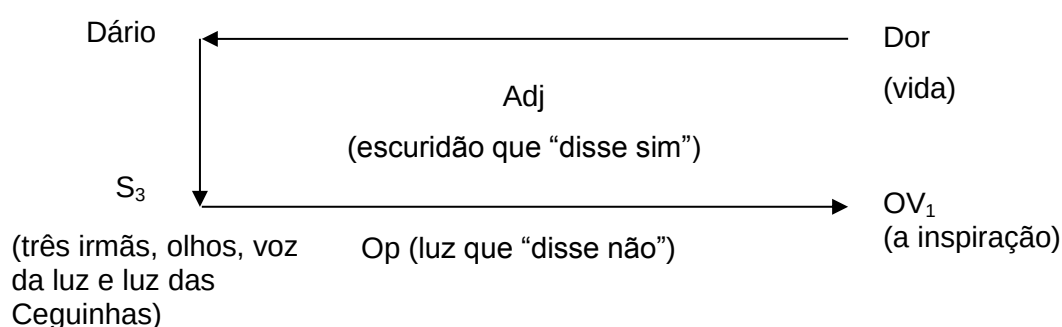
O S₂, figurativizado por escuridão, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade complexa *querer-fazer*. Autodestinado, esse sujeito realiza um percurso em busca de seu Objeto de Valor, dizer sim, o OV₁. Conta com a qualidade que lhe é atribuída: ser “faca cega que só apalpa e alisa”, que funciona como seu Adjuvante. Sua irmã mabaça, a luz, é o seu Opositor. Veja o programa narrativo, através da representação gráfica:



Observa-se que o S_2 é o responsável direto por sua transformação conjunta. Realiza sua performance e assegura a passagem da disjunção à conjunção com seu Objeto de Valor dizer sim, o OV_1 , para acender a inspiração das três irmãs. Observe a representação:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$

O S_3 , figurativizado por três irmãs, olhos, voz e luz das Ceguinhas, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *poder-ser*. Destinado pela vida, tem como Objeto de Valor ser inspiração. Em seu percurso narrativo, seu Adjuvante é a escuridão que “disse sim”. Seu Opositor é a luz que “disse não”. Veja seu programa narrativo, através da representação gráfica:



Constata-se que, em seu percurso, o S_3 , sofre a oposição da luz que lhe “disse não”, tornando-o cego; contudo, ajudado pela “escuridão que disse sim acendendo a inspiração” e dotado de uma competência modal, na ordem do *poder-ser*, é o responsável por sua transformação conjunta. Ao realizar sua performance,

consegue passar do estado de disjunção à conjunção com seu Objeto de Valor, o OV_1 . Note a representação:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$

4.4.3 Nível discursivo

No patamar das estruturas discursivas da canção *A luz e a escuridão*, percebe-se que as relações intersubjetivas se dão entre um eu que enuncia, implícito no enunciado, *versus* um tu, enunciatário, além das construídas no decurso da canção entre os atores projetados pelo enunciador.

Enquanto sujeito produtor do discurso, aquele que enuncia se posiciona como observador e delineia, no enunciado, sete atores: luz, escuridão, vida, olhos, voz, três irmãs, luz das ceguinhas e plateia, que não é figuativizado, todavia subjaz à discursivização. O enunciador não delega voz aos atores; no entanto, cita-os, qualifica-os, posiciona-os no tempo e no espaço, dando-lhes ações e responsabilidades. Estabelece um clima de irmandade entre atores que não têm vida, no caso das ditas “irmãs mabaças”, a luz e a escuridão; enquanto aos atores três irmãs, as Ceguinhas de Campina Grande-PB, ele compara com “olhos que vêem pela luz dos corações”, num jogo astuto de enunciar.

O enunciador desenvolve, na urdidura textual, uma relação dialética entre os opostos binários luz e escuridão em doze versos que rimam em pares. Enquanto arquiteto do discurso, utiliza-se de figuras de linguagem que dão beleza ao texto à medida que o entornam de complexidade, começando pelo título da canção que segere uma antítese.

Os sete atores do enunciado da canção são projetados por meio de debreagens enuncivas, visto que são mencionados pela voz do enunciador que conduz o discurso de acordo com o seu ponto de vista a respeito de cada um deles. Os atores luz e escuridão termos, semanticamente, opostos, a partir dos quais, a discursivização é tecida, são comparados a verso e reverso. Observe a figurativização dos versos:

“Dos mistérios do universo, a luz e a escuridão
Fazem par verso e reverso, nos percursos da visão”

O enunciador compara e metaforiza, respectivamente, a luz e a escuridão ao objeto faca. Atente para o dizer dos versos:

“A luz que corta qual faca afiada e bem precisa

E a escuridão faca cega que só apalpa e alisa”

No primeiro verso, “A luz que corta qual faca afiada e bem precisa”, percebe-se o jogo poético que ele produz com as expressões luz e faca afiada. Luz, concebida como visão; e faca, objeto cortante; logo, por analogia, a visão é um sentido incisivo, penetrante, que “corta”, capaz de perceber tudo que está em seu entorno. No segundo, “E a escuridão faca cega que só apalpa e alisa”, a expressão “escuridão faca cega” é construída pelo enunciador para conotar a cegueira das três irmãs que, por não enxergarem, utilizam as mãos, ou seja, tateiam, como uma das formas de olhar e reconhecer o mundo que as cerca.

O enunciador compara a luz e a escuridão a duas irmãs mabaças, ou seja, irmãs gêmeas. Tal relação de similitude, entre aquilo que pertence ao mundo real e o que é poético, é revelada no verso:

“Aqui a luz e a escuridão, as duas irmãs mabaças”

Ao projetar o ator três irmãs, na superfície discursiva, o sujeito enunciador erige uma prosopopeia, “luz disse não”, para fazer eclodir a cegueira delas de forma amena, ou eufêmica. Deste modo, na construção da expressão a seguir, pode-se verificar um eufemismo, visto que o enunciador não diz, diretamente, que elas são cegas. Observe o verso:

“Aqui estão três irmãs a quem a luz disse não”

Após o verso citado, anteriormente, ele constrói o seguinte para rimar com ele; sobretudo, para demonstrar que a escuridão tem algo de bom, contradizendo sua negatividade e contrapondo-a à “luz que disse não” às irmãs. Perceba a astúcia enunciativa do verso:

“E a escuridão disse sim acendendo a inspiração”

Nele, percebe-se, novamente, a construção prosopopeica para expressar o conteúdo positivo do termo escuridão, no contexto da canção. O enunciador ilustra que a escuridão, ou seja, a cegueira, concedeu espaço para a sabedoria aflorar. Observe a figurativização do verso:

“Aqui estão os olhos que vêem pela luz dos corações”

Quando o enunciador projeta “os olhos”, no verso citado, anteriormente, confere-lhes o poder de ver de modo especial. Estes olhos, aos quais ele se refere, não são os olhos enquanto órgãos da visão; todavia, concebe-se que são um ator discursivo, cujo papel temático é elucidar o jeito especial de ver do ator três irmãs.

Aquele que enuncia introduz, na superfície discursiva, uma expressão exclamativa ao ator vida para apresentar-lhe os “olhos que vêem pela luz dos corações”. A estes, os olhos, pressupõe-se que têm forças para superar os enredos e contradições proporcionados por aquela, a vida, consoante a textura do enunciado da canção. Confira, na elocução dos versos:

“Ó vida de tanto enredo, de tantas contradições
Aqui estão olhos que vêem pela luz dos corações”

Em oposição ao “olhar oco”, ou seja, a cegueira, o enunciador projeta o termo “voz” como autor, cujo papel é ser a fala das três irmãs. Examine o verso:

“Ali onde o olhar é oco, é a voz da luz que fala”

No último verso da canção, o enunciador projeta o ator Luz das ceguinhas do coco, atribuindo a ele o papel de iluminar a sala. Veja:

“Luz das ceguinhas do coco iluminando esta sala”

Por “sala”, conforme o discurso da canção, compreende-se que seja o lugar onde estão as cantoras; por isso, o enunciador diz, na apresentação:

“Aqui estão três irmãs [...]”

Por conseguinte, a partir do contexto figurativo da canção, intui-se que “luz das ceguinhas” é a inspiração das três irmãs e subjacente ao temro “sala” há a configuração de uma plateia que está assistindo ao *show*. Esta plateia é um ator não figurado, na superfície do texto; contudo, implícito nele.

As relações espaciais instauradas, no interior do enunciado, por aquele que enuncia, acontecem através do espaço universo, aqui, ali e sala, caracterizando debruagens espaciais enuncivas e enunciativas. Simultaneamente, as relações espaciais podem ser verificadas nos versos um, sete, onze e doze. Verifique a exposição deles:

“Dos mistérios do **universo**, a luz e a escuridão”

“**Aqui** estão três irmãs a quem a luz disse não”

“**Ali** onde o olhar é oco, é a voz da luz que fala”

“Luz das ceguinhas do coco iluminando esta **sala**”

Universo, conforme o autor, é citado como o lugar onde se sucedem mistérios, entre eles, luz e escuridão escolhidos para representar a antítese a partir da qual o discurso é urdido. Universo é, portanto, um espaço que se compreende com um plano maior, o mundo. No texto enunciado, ele é concebido como uma zona distal e confere, enfim, uma relação de distanciamento em relação aos espaços linguísticos e tópico, respectivamente, apresentados como aqui, ali e sala. Nestes acontecem os fatos enunciados. O espaço “aqui”, evidencia uma relação espacial identitária, enquanto “ali e sala” representam uma relação espacial proximal. A aproximação percebida entre as três irmãs caracteriza uma relação espacial de indentidade. Examine a figuração do verso:

“Aqui estão três irmãs a quem a luz disse não”

O advérbio ali implica uma relação espacial de proximidade entre aquele que possui o “olhar oco” e a “voz da luz”. Estão, portanto, ocupando uma zona proximal. Veja o que diz o verso:

“Ali onde o olhar é oco, é a voz da luz que fala”

O lugar tópico sala determina uma aproximação entre o ator Luz das ceguinhas do coco e plateia que está implícita ao enunciado da canção. Logo, estando estes, no mesmo espaço tópico, concebe-se a existência de uma relação espacial de proximidade por estarem situados numa zona proximal. Confira o verso:

“Luz das ceguinhas do coco iluminando esta sala”

Sobre as relações temporais articula-se que o enunciado é debreado enunciativamente, uma vez que as formas verbais aparecem flexionadas no presente. Observe a elocução dos versos:

“Fazem par verso e reverso nos percursos da visão”

“A luz que corta qual faca afiada e bem precisa”

“E a escuridão faca cega que só apalpa e alisa

“Uma diz sim, a outra diz não e ambas fazem suas graças”

“Aqui estão três irmãs a quem a luz disse não”

“E a escuridão disse sim acendendo a inspiração”

“Aqui estão olhos que vêem pela luz dos corações”

“Ali onde o olhar é oco, é a voz da luz que fala”

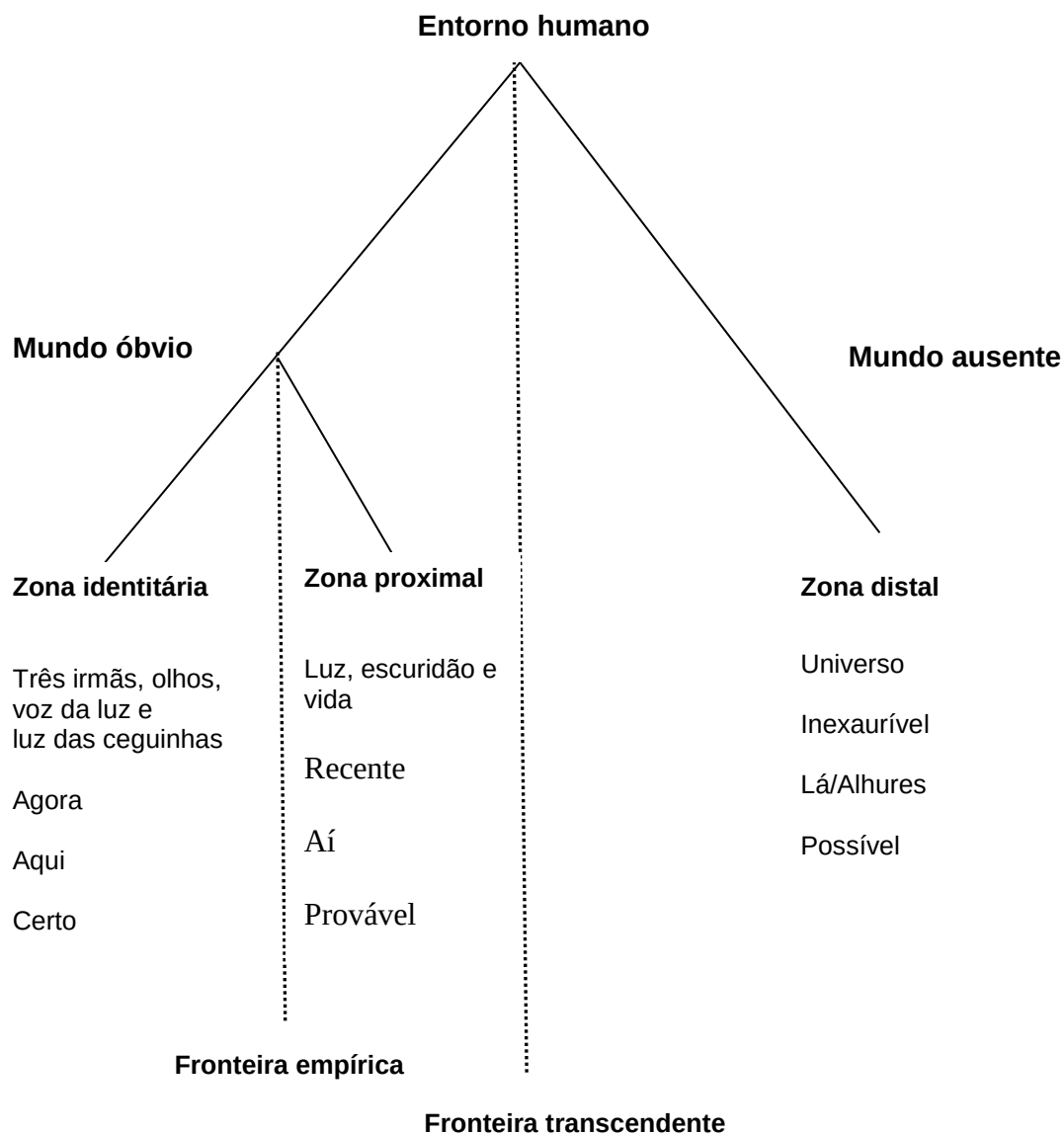
O tempo presente, manifestado no enunciado, indica que as relações se dão na zona identitária e proximal entre agora e em seguida, corroborando, portanto, as relações de identidade e proximidade temporal entre os atores.

As formas verbais acendendo e iluminando flexionadas no gerúndio indicam que as ações não foram finalizadas por seus atores. Verifique a figurativização dos versos:

“E a escuridão disse sim acendendo a inspiração”

“Luz das ceguinhas do coco iluminando esta sala”

As relações intersubjetivas, espaciais, temporais e modais da canção *A luz e a escuridão* podem ser observadas no gráfico:



Na semântica discursiva da canção *A luz e a escuridão*, averiguam-se os procedimentos de tematização e figurativização seguintes:

Visão e cegueira são temas em torno dos quais a semântica discursiva da canção é gerada. A princípio, pode-se conceber que o enunciador constrói seu discurso alicerçado na contradição inerente aos termos visão e cegueira, semanticamente, opostos. Procurando dar um sentido positivo aos percursos da visão, aponta-os como mistérios do universo.

Para começar a apreciação pelo tema visão, articula-se a ideia de que, ao compor os sábios versos e para minimizar os efeitos negativos que, possivelmente, a falta da visão provoca, numa tentativa valorosa e bem intencionada de

homenagear às Ceguinhas, de forma poética, lança mão de algumas figuras para concretizar seu intento: fazer a canção. As figuras escolhidas para dar concretude e trazerem à tona uma ideia positiva do tema visão são:

“[...] luz”

“[...] verso [...]”

“A luz que corta qual faca afiada e precisa”

“A luz que diz sim [...]”

“[...] olhos [...]”

“[...] luz dos corações”

“[...] luz que fala”

“A luz das ceguinhas [...]”

Entretanto, não se pode ocultar a existência de uma figura com um teor negativo, porém necessária, que emerge nas estruturas discursivas com a difícil missão de revelar a tragicidade, ou seja, mencionar a cegueira, algo nada fácil para quem a porta. Contudo, ela aparece, sutilmente, figurativizada, numa prosopopeia. Observe a sutileza da elocução:

“[...] luz que disse não”

O tema cegueira, por oposição a visão, eclode nas estruturas discursivas da canção citada como um dos percursos da visão, para denotar uma limitação física das três irmãs. De forma tênue, o enunciador verseja um discurso poético para dizer que as três irmãs não possuem a luz dos olhos, ou seja, são portadoras de cegueira. Para arquitetar seu discurso, revelador do tema cegueira, utiliza-se de expressões figurativas, para minimizar o teor semântico do termo cegueira. Perceba a conotação das expressões em destaque:

“[...] escuridão”

“[...] reverso”

“E a escuridão faca cega que só apalpa e alisa”

“a outra não”

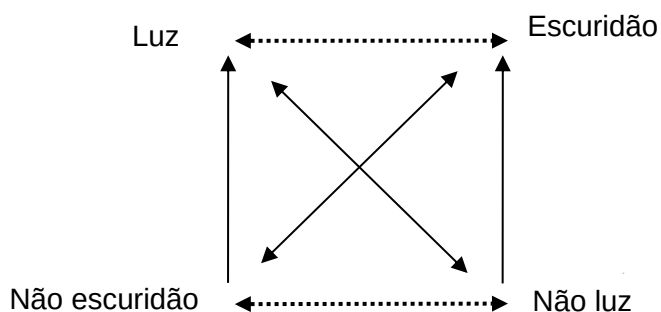
“[...] luz que disse não”

“[...] olhar é oco”

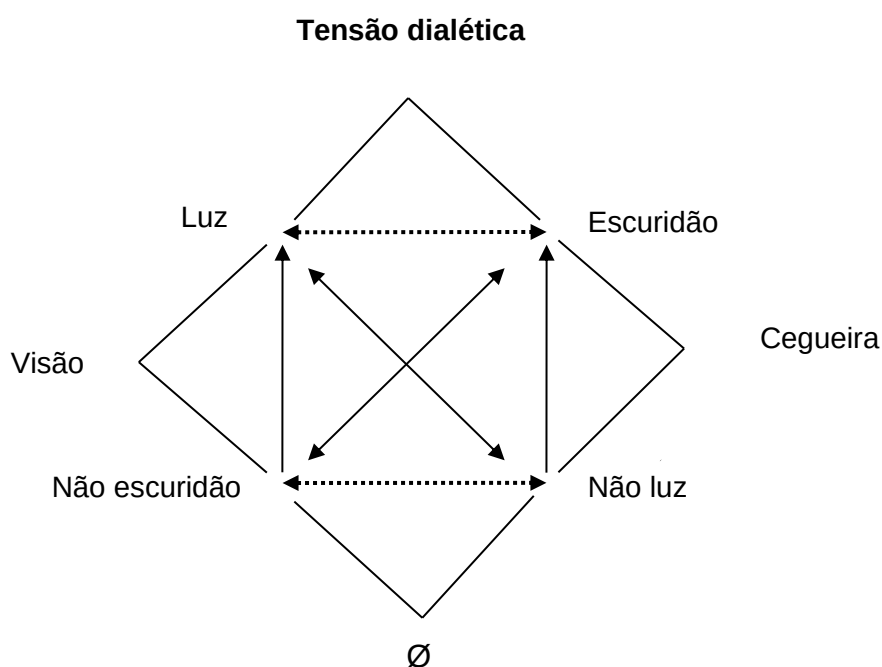
A isotopia das figuras corroboram a presença dos temas visão e cegueira, na canção. A poeticidade dos versos, por seu turno, atenua o enredo e as contradições da temática. Na figura eufêmica “escuridão”, o enunciador se refere à cegueira das três irmãs e, no uso da expressão “luz das ceguinhas”, as enaltece, conotando o talento que possuem.

4.4.4 Nível fundamental

No patamar da estrutura fundamental da canção *A luz e a escuridão*, observam-se as categorias semânticas luz *versus* escuridão que constituem a base de seu enunciado, fundamentando uma oposição que se situa no domínio dos percursos da visão. Aplicando-se uma situação de negação a cada um dos dois termos contrários, adquire-se dois termos contraditórios; logo, não luz é o contraditório de luz e não escuridão é o de escuridão. Não luz e não escuridão são contrários entre si. Não escuridão implica luz e não luz implica escuridão. Depois de uma interpretação e uma formulação lógica das relações contrárias, contraditórias e implicatórias, torna-se possível representar a estrutura elementar da significação sob a forma de um quadrado semiótico. Veja a representação:



Da tensão dialética estabelecida entre os termos luz e escuridão, semanticamente, opostos, afloraram às relações de contraditoriedade e as implicatórias. A partir delas, originaram-se mais quatro termos, denominados metatermos. A complexa relação entre eles formou o octógono semiótico, que representa a estrutura mais profunda e abstrata da canção. Observe a representação octogonal:



A tensa relação simbolizada pelos termos no octógono semiótico é a representação do estado de tensão vivido pelo ator três irmãos. A partir dos conceitos semióticos, observa-se que, no eixo dos contrários, estão posicionados os termos luz *versus* escuridão e a partir deles emerge o metatermo percursos da visão. No eixo dos subcontrários, da relação entre não escuridão e não luz, que se opõem entre si, resulta o símbolo da inexistência semiótica, o $\emptyset$. Na dêixis positiva, não escuridão implica luz, resultando o metatermo visão, que representa o estado de visão daquelas que enxergam não pelos olhos, órgãos da visão; todavia, conforme o discurso do enunciador da canção, "vêm pela luz dos corações". É, portanto, a

conotação da situação das três irmãs cegas, que têm uma forma de visão especial. Na dêixis negativa, não luz implica escuridão, fazendo insurgir o metatermo escuridão que conota o estado de cegueira física das Ceguinhas.

Cada um dos termos da categoria de base do texto da canção recebe a qualificação semântica euforia *versus* disforia. Aos elementos visão e luz, aplica-se a marca euforia que é considerado um valor positivo. No entanto, atribui-se aos termos cegueira e escuridão a marca disforia que é considerado um valor negativo.

A partir das tensões dialéticas entre os opostos binários e a qualificação euforia *versus* disforia que cada um dos termos recebe, verificam-se os microssistemas de valores que compreendem as axiologias inerentes aos sujeitos discursivos inscritos no texto. Logo, pode-se articular que visão, representada na superfície textual da canção como luz, é um valor eufórico, ou seja, positivo, porque quem a tem é um ser capaz de enxergar; contudo, cegueira, representada por escuridão, é um valor disfórico, e representa incapacidade para ver.

O enunciador ao arquitetar, sabiamente, o texto da canção, utiliza-se de figuras de linguagem, manipula o sentido dos termos luz e escuridão, dando-lhes outros sentidos. Com isso, o que é concebido como eufórico, a luz, passa a ser disfórico e o que é entendido como disfórico, a escuridão, passa a ser eufórico, na habilidade enunciativa do poeta. Essa inversão de valores acontece num determinado momento do discurso, quando ele se refere à luz como algo de valor negativo, apresentando-a como a “luz disse não”, para designar a cegueira das três irmãs, portanto disfórica; noutro momento, em contraponto à “luz que disse não”, ele faz surgir a escuridão como algo de valor positivo, quando “disse sim acendendo a iluminação” das três irmãs, logo eufórica. Como num jogo lúdico, aquele que enuncia brinca com as palavras, atribuindo-lhes, assim, novos sentidos, e, conseqüentemente, outros valores. O que, a princípio, é positivo passa a ser visto como negativo e o que é negativo passa a positivo. Destarte, nesse jogo de palavras, os sentidos foram articulados para que se perceba a intencionalidade do enunciador: revelar que, apesar da cegueira, as três irmãs possuem a “luz dos corações”, ou seja, são iluminadas e, por conseguinte, iluminadoras. Perceba a retórica do verso:

“Luz das ceguinhas do coco iluminando esta sala”

Finalmente, pronuncia-se que a semântica e a sintaxe do nível fundamental, que representam a instância inicial do percurso gerativo, a partir das relações dialéticas entre os termos e metatermos, representados no octógono semiótico, buscam explicar os níveis mais abstratos da produção, seu funcionamento e interpretação do discurso, dando sentidos ao conjunto de elementos das estruturas de superfície ou a discursivização da canção *A luz e a escuridão*.

4.5 MEU CAMINHO É O CÉU

4.5.1 Segmentação

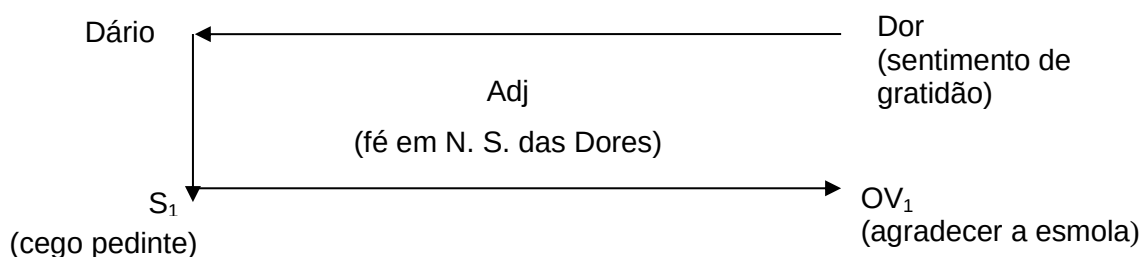
Sg 1 Agradecimento da esmola

Sg 2 Invocação da proteção de Nossa Senhora das Dores

4.5.2 Nível narrativo

As estruturas narrativas da quadra *Meu caminho é o céu* epiloga o momento do agradecimento do cego pedinte ao doador da esmola. A organização das estruturas narrativas, percebida pela segmentação, vai expor o surgimento e a atuação de três Sujeitos semióticos: S_1 , o cego pedinte; S_2 , o doador da esmola e o S_3 , Nossa Senhora das Dores.

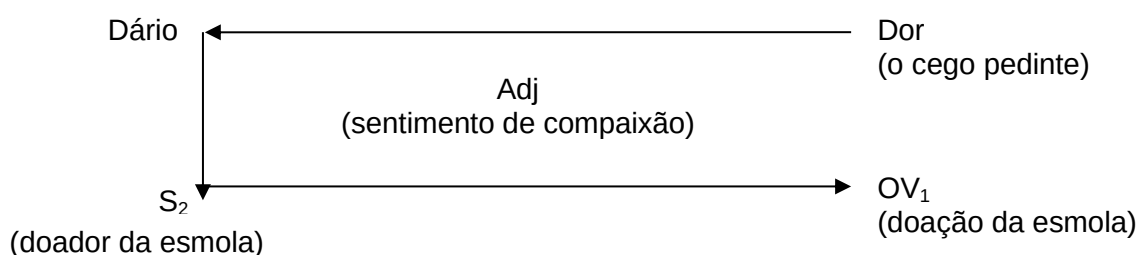
O Sujeito semiótico 1, S_1 , revestido de cego pedinte, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer-crer*. Automotivado pelo sentimento de gratidão segue seu programa narrativo em busca do Objeto de Valor agradecer a esmola, o OV_1 . Sem Opositor, tem como Adjuvante a fé em Nossa Senhora das Dores. Seu programa narrativo pode ser visualizado no gráfico:



Com um discurso sedutor, o S₁ realiza sua *performance*, chegando ao estado final de percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de Valor, o OV₁. Veja a representação:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$

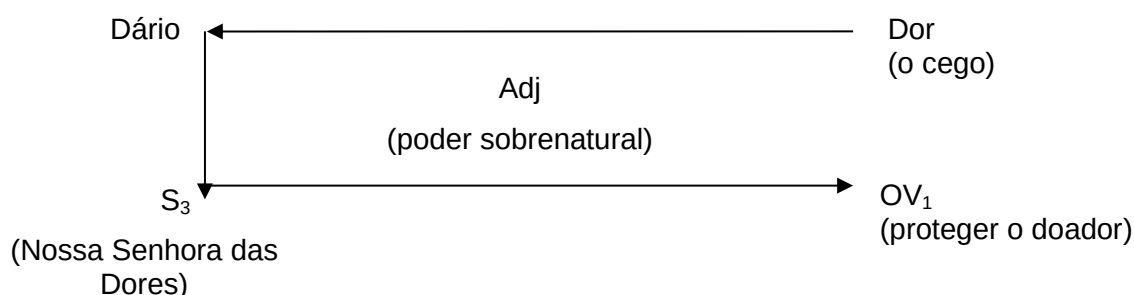
O Sujeito semiótico 2, S₂, revestido de doador, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Destinado pelo cego pedinte, segue seu programa narrativo sem Opositor e tem como Adjuvante o sentimento de compaixão pelo cego. Seu Objeto de Valor é, portanto, a doação da esmola. Visualize seu programa narrativo no gráfico:



O S₂ cumpre seu percurso narrativo conjunto com seu Objeto de Valor, OV₁. Observe a representação:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$

O Sujeito Semiótico 3, S_3 , figurativizado por Nossa Senhora das Dores, instaura-se, nas estruturas narrativas, da quadra pela modalização *dever-fazer* companhia àquele que doou a esmola. Seu objeto de valor é proteger o doador, o OV_1 . É destinado pelo cego pedinte. Sem Opositor, tem como Adjuvante o poder sobrenatural que lhe é atribuído. Veja a representação gráfica de seu programa narrativo:



O S_3 cumpre seu percurso narrativo conjunto com o seu Objeto de Valor. Seu programa narrativo pode ser representado no esquema gráfico:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$

4.5.3 Nível discursivo

No patamar das estruturas discursivas da quadra *Meu caminho é o céu*, a sintaxe discursiva revela que as relações intersubjetivas constituem um ato interpelativo do cego pedinte projetado na superfície discursiva por um eu, o cego pedinte, por oposição a um tu, o doador da esmola, percebido através da expressão pronominal sua. A projeção deles, no interior do enunciado, caracteriza uma debreagem enunciativa. Observe o verso:

“Agradeço a sua esmola”

Averigua-se que o ator N. S. das Dores é sujeito integrante das relações intersubjetivas da quadra, pela fé do cego pedinte, quando invoca a “companhia” Dela para o doador da esmola. Verifique a elocução dos versos:

“Nossa Senhora das Dores
Fique em sua companhia.”

O processo discursivo, anterior e implícito ao texto escrito da quadra, pressupõe-se ser a súplica do narrador, o cego pedinte, cujo poder argumentativo convenceu o transeunte a dar-lhe a esmola pedida. Aqui se faz oportuno elucidar que, na tradição nordestina, os cegos pedintes, bem como os pedintes portadores de outras necessidades físicas quaisquer, dirigem-se aos transeuntes que passam pelas ruas, feiras ou portas de igrejas, com as seguintes elocuições: “Moço me dê uma esmola!”, “Me dê uma esmolinha, pelo amor de Deus!”, “Uma esmolinha moço!”, entre outras, e nem sempre são favorecidos. O cego pedinte da quadra, certamente, fez uma dessas manifestações de fala e satisfeito por ter recebido a esmola, saúda o doador, num ato de gratidão, demonstrando-lhe sua felicidade. Pressinta o verso:

“E com muita alegria”

Geralmente, costuma-se ouvir de um cego pedinte, ou de um pedinte qualquer, no ato de agradecimento pela esmola recebida, o desejo de boa sorte feito por meio de uma saudação referente a um santo de sua veneração. Isto está evidente, na quadrinha. Observe a figuração dos versos:

“Nossa Senhora das Dores
Fique em sua companhia.”

O procedimento de actorialização comporta três atores. Destes somente um aparece nomeado na tecitura versejada, sendo proclamado por Nossa Senhora das Dores. Os outros dois são anunciados pelo papel temático que exercem: um é o cego pedinte, o eu projetado no enunciado, e o outro é o doador da esmola que aparece revestido pela figura pronominal sua.

Na teia discursiva, apresenta-se delineada, exclusivamente, a fala do narrador, na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, dirigida ao tu narratário textual, evidenciando uma relação intersubjetiva caracterizadora de uma relação antrópica identitária e proximal.

Quanto ao ator Nossa Senhora das Dores, instaurado no enunciado da quadra, verifica-se que mantém uma relação de proximidade com os atores cego e doador, intuída pela fé, uma vez que Ela é uma das figuras místicas da Virgem Maria que é considerada mãe e protetora, pela religiosidade católica popular. Consoante o Catecismo da Igreja Católica (2000, p. 687), “[...] Maria é Mãe de Deus e nossa Mãe; podemos lhe confiar todos os cuidados e pedidos [...]”. Articula-se isto, a partir da verificação da fé do cego pedinte, na discursivização da quadra, visto que para ele N. S. das Dores está ao seu lado e pode ficar na “companhia”, ou seja, proteger aquele que lhe dá esmola.

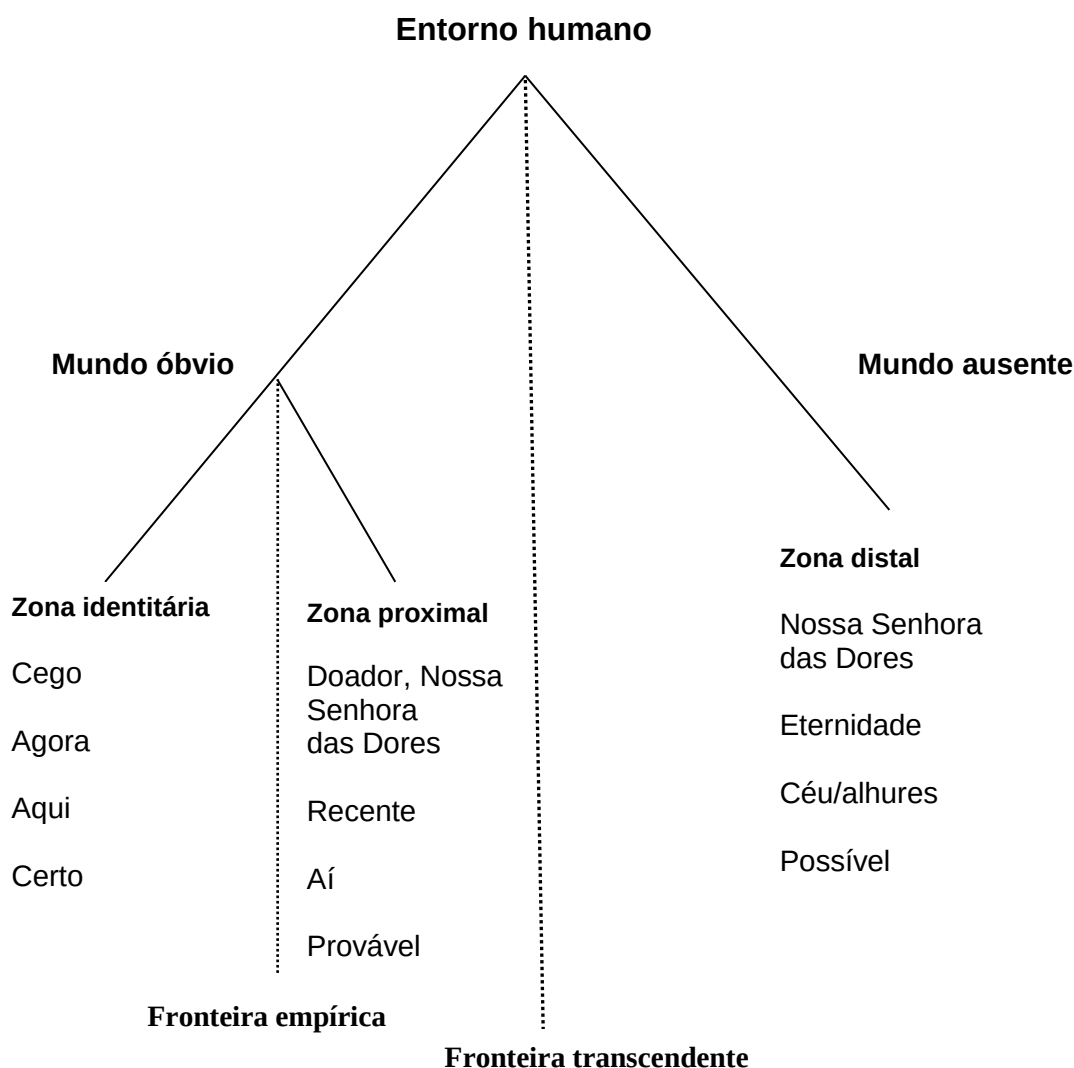
As relações de espaço ou espacialização de *Meu caminho é o céu* compreende, primeiramente, uma relação de debreagem espacial enunciativa entre o cego e o doador da esmola, visto que os espaços linguísticos são denominados de aqui *versus* aí, lugares onde ocorreu o encontro entre eles. Aqui/aí, é também espaço tópico entendido por terra, ou seja, o mundo óbvio, pressuposto, por calçada, rua, feira ou porta de igreja; enfim, espaços onde, costumeiramente, os cegos se posicionam para pedir, de acordo com a tradição popular; deste modo, o eu e o tu encontram-se, respectivamente, numa zona espacial de identidade e de proximidade. O ator N. S. das Dores debreado, pela fé do cego, ocupa uma relação espacial de proximidade, isto é, ela está aqui, com o cego; mas também, aí, na companhia do doador. Contudo, vale mencionar que N. S. das Dores, isto é, a Virgem Maria ocupa, conforme a doutrina da Igreja Católica, um lugar denominado de céu. Conforme o Catecismo da Igreja Católica (2000, p. 275), “assim como no céu, onde está glorificada em corpo e alma, a Mãe de Deus [...], da mesma forma nesta terra, [...] ela brilha como sinal de esperança e consolação para o Povo de Deus em peregrinação”. Deste modo, observa-se que, estando ela, no céu, isto é, no mundo ausente, um alhures, segundo os conceitos da Semiótica das Culturas, mantém uma relação distal em relação àqueles que estão na terra. Todavia, mantém uma relação proximal com aqueles que têm fé, como sinal de esperança e consolação. Tão somente, no aspecto da fé, entende-se que Ela ocupa uma relação proximal com o eu e o tu do enunciado.

Quanto à temporalização, os atores eu, tu e N. S. das Dores são projetados no enunciado pelas expressões temporais linguísticas agradeço e fique que indicam o presente; destarte, evidencia-se uma debreagem temporal enunciativa. Observa-se, além disso, que o eu e o tu situam-se no tempo cronológico; entretanto, em referência ao ator Nossa Senhora das Dores confere-se uma atemporalidade, isto é, a eternidade. Somente pela fé do cego, pode-se compreender que o ator N. S. das Dores estaria no presente enunciativo da quadra. O presente enunciativo, momento do agradecimento da doação da esmola feito pelo cego pedinte ao doador pode ser constatado no verso:

“Agradeço a sua esmola”

Ao presente enunciado está subentendido um momento de anterioridade, relacionado a um passado próximo que corresponde ao pedido da esmola, uma vez que o enunciado da quadra é a instância do agradecimento do cego pela esmola doada. Assim sendo, considera-se que a categoria temporal do texto evidencia que o ator cego pedinte, projetado num agora, ocupa a zona antrópica identitária; já o doador, projetado num momento recente, ocupa a zona proximal e, em relação ao ator N. S. das Dores, argumenta-se que a condição de atemporalidade que lhe é atribuída, projeta-o numa zona distal em relação ao cego e ao doador. Contudo, no âmbito da fé do cego, intui-se uma relação temporal de proximidade entre os atores da quadra.

As relações intersubjetivas, espaciais, temporais e modais da quadra *Meu caminho é o céu* podem ser observadas no gráfico:



Na semântica discursiva da quadra *Meu caminho é o céu*, constata-se os seguintes procedimentos de tematização e figurativização:

Cegueira é o tema pelo qual o enunciado discursivo se origina, opondo-se, dialeticamente, ao tema visão. Tal oposição semântica gera a tensão dialética da quadra. Concebe-se que o eu, sujeito discursivo, é cego, tendo em vista que as estruturas discursivas da quadra revelam o agradecimento dele ao sujeito doador, pela esmola recebida. Deste modo, corrobora-se, pois, a partir da discursivização, que o sujeito narrador além de cego é pedinte e, sobretudo, é um crente da religiosidade católica, tendo como santa protetora Nossa Senhora das Dores.

Visão é, por oposição binária, o contrário do tema cegueira. Dizer respeito, por pressuposição, à condição do sujeito narratário, o doador da esmola ao cego pedinte.

O tema carência transparece entranhado na discursivização da quadra associado à condição de pedinte do cego. Este sujeito, por ser despojado da visão, imagina-se que passa por toda espécie de privação, desde a dificuldade de se locomover sozinho até as que a razão humana seja capaz de imaginar. A impossibilidade de enxergar leva-o a mendigar esmolas para garantir seu sustento e suprir suas carências.

Esmolar é um tema pressuposto às estruturas discursivas da quadra, uma vez que o pedido não aparece transcrito no texto; contudo, o agradecimento é relatado através da elocução de agradecimento do eu que enuncia. Embora o pedido da esmola não tenha sido figurativizado, entende-se que está pressuposto, visto que houve uma verbalização de agradecimento.

Doação emerge, nas configurações da quadra, subjacente ao agradecimento da esmola feito pelo narrador que atua no texto como um cego pedinte de esmolas. Vale observar que, raramente, alguém dá uma esmola a um cego sem que ele peça. Em geral, os pedidos deles são negados, usando-se o termo “perdoe”, ou, simplesmente, negando-se atenção ao pedido. Este tema faz eclodir o dito popular: “é dando que se recebe”. Ao agradecer, o cego pedinte invoca a companhia de N. S. das Dores para o doador como forma de retribuição. Note a figurativização dos versos:

“Nossa Senhora das Dores
Fique em sua companhia”

Generosidade, em consonância com doação, é uma temática que surge, na discursivização da quadra de forma subentendida e traduz o agir do sujeito narratário, o doador da esmola. No verso em que o cego agradece a esmola ao doador, concebe-se, portanto, que o doador é generoso para com ele. Pressinta a generosidade do doador a partir do discurso de agradecimento do cego:

“Agradeço a sua esmola”

A temática da fé esboça um dos aspectos da religiosidade cristã católica do cego pedinte de esmolas. Ele acredita que Nossa Senhora das Dores, uma das denominações dadas à Virgem Maria, Mãe de Deus, pode ficar na “companhia”, ou seja, pode proteger aquele que lhe favoreceu com a esmola. A fé é uma das três virtudes teológicas. Conforme ensina a doutrina cristã, “A fé é a virtude teológica pela qual cremos em Deus e em tudo o que nos disse e revelou [...]”. A fé viva “age pela caridade” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 488-489).

A devoção é um tema que, em consonância com a temática fé, revela a confiança que o cego tem na proteção de Nossa Senhora das Dores. Esta imagem mística é figurativizada para ratificar a crença católica do cego pedinte. Na tradição da cultura popular, os pedintes de esmolas, especialmente, os cegos, costumam agradecer as ofertas recebidas, fazendo referência a um (a) santo (a) de sua devoção, ou abençoar o doador com elocuições como: “Deus te abençoe”, “Jesus te proteja”, entre outras. Nossa Senhora das Dores é, na quadra em estudo, a santa da devoção do cego esmoleiro. Observe o verso:

“Nossa Senhora das Dores”

A fé do cego dá concretude ao tema eternidade. Este, percebido na figura céu, sugere que é o estado de vida plena e abundante, onde não há sofrimento, visto que é a morada de Deus Pai que acolhe a todos, especialmente, os pobres e oprimidos que padecem na terra. Assim sendo, o céu é, pelo dizer do cego, o lugar para onde ele caminha. Repare o dizer do título da quadra:

“Meu caminho é o céu”

Conforme a expressão figurativa do título da quadra, o cego diz ter um caminho, “meu caminho”; ou ainda, percebe-se, em seu dizer, que vive um processo ou uma situação de vida que o levará para o céu. Parece que ele quer dizer com esta expressão que seu sofrimento o levará para o céu, este, também, concebido como paraíso:

“O céu é a comunidade bem-aventurada de todos os que estão perfeitamente incorporados a Ele. Este mistério de comunhão bem-aventurada com Deus e com todos os que estão em Cristo supera

toda compreensão e toda imaginação. A escritura fala-nos dele em imagens: vida, luz, paz, festim de casamento, vinho do Reino, casa do Pai, Jerusalém celeste, Paraíso (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 289).

Felicidade é o tema que está relacionado ao estado de alegria do cego ao receber a esmola. Sua figuração pode ser percebida no verso:

“E com muita alegria”

Santidade é o tema que diz respeito ao estado espiritual da Mãe de Jesus. Observe a figurativização do verso:

“Nossa Senhora das Dores”

O tema proteção emerge, na tecitura discursiva, em consonância com santidade, na expressão enunciada pelo cego, quando invoca a companhia de Nossa Senhora das Dores para o doador da esmola. Veja:

“Nossa Senhora das Dores
Fique em sua companhia”

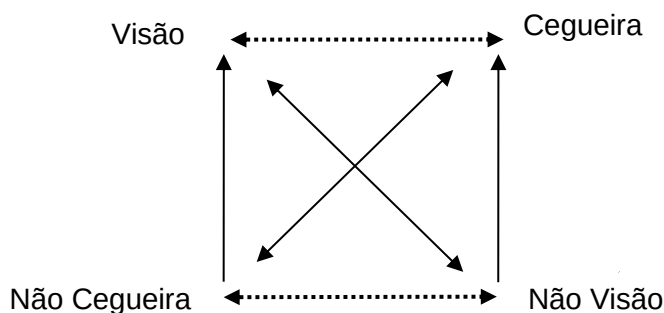
Esta expressão, entre outras com esse sentido, é uma forma costumeira dos pedintes agradecerem depois de terem recebido uma doação; mas também, parece ter sido articulada para fazer crer que a santa de devoção do pedinte, também é protetora daqueles que são capazes de doar aos pobres, já que, conforme a fé católica, os santos e as santas, em todas as suas denominações têm o poder de proteger, ou interceder, por todos aqueles que os invocam com fé, inclusive, por meio da intercessão de outrem, como é o caso do cego da quadra que pede a companhia de N. S. das Dores para o doador da esmola.

A tematização e figurativização, procedimentos semânticos que dão concretude à discursivização da quadra *Meu caminho é o céu*, possibilitaram as leituras realizadas.

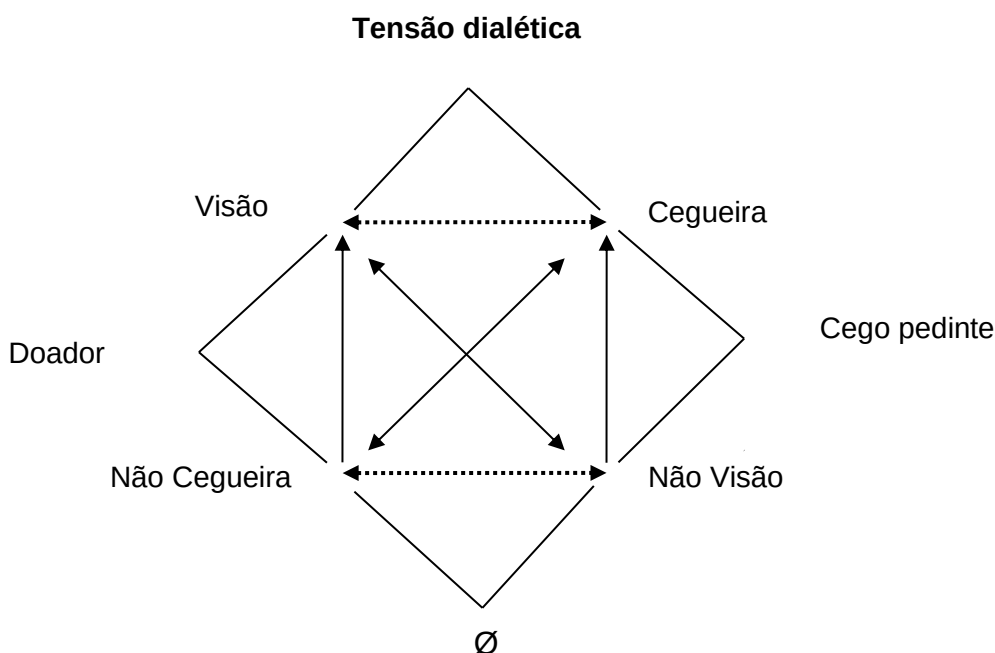
4.5.4 Nível fundamental

Nesse nível do percurso gerativo da significação, a análise vai à procura das relações mínimas da significação do discurso, a partir das tensões dialéticas entre seus termos, semanticamente, opostos.

Subjacente à urdidura discursiva da quadra *Meu caminho é o céu*, encontra-se a tensão dialética entre os termos contrários visão *versus* cegueira que representa uma relação de contrariedade. Empregando-se uma situação de negação a cada um dos dois termos contrários, obtém-se dois termos contraditórios; logo, não visão é o contraditório de cegueira, e não cegueira é o de visão. Não visão e não cegueira são contrários entre si. Não cegueira implica visão e não visão implica cegueira. Após uma interpretação e uma formulação lógica das relações contrárias, contraditórias e implicatórias, torna-se possível representar a estrutura elementar da significação na forma de um quadrado semiótico. Veja a representação da tensão dialética:



As relações constituídas entre os quatro termos do quadrado semiótico representado, anteriormente, dão origem a mais quatro termos, denominados metatermos. A relação de complexidade entre eles vai gerar o octógono semiótico que representa, sintaticamente, a estrutura profunda e abstrata da significação da quadra. Verifique a representação das relações, no octógono semiótico:



Nota-se que os termos *visão versus cegueira* representados, no eixo dos contrários, fazem emergir a tensão dialética vivida pelos sujeitos discursivos. No eixo dos subcontrários, da relação entre não cegueira e não visão surge à inexistência semiótica, representada pelo símbolo $\emptyset$. Na dêixis positiva, a relação implicatória entre o termo não cegueira e visão dá procedência ao metatermo doador, condição do sujeito que faz a doação da esmola ao cego. Na dêixis negativa, não visão implica cegueira, fazendo surgir o metatermo pedinte, que explicita a condição do cego.

Nas relações dialéticas entre os opostos binários da estrutura fundamental da significação, cada um dos termos da categoria de base do texto recebe a qualificação semântica *euforia versus disforia* para apontar o universo semântico que compreende o conjunto de microssistemas de valores inerentes aos sujeitos discursivos inscritos, na tecitura da quadra. A dêixis positiva, resultado da relação de implicação não cegueira e visão, é concebida como eufórica; enquanto, a dêixis negativa, resultado da implicação não visão e cegueira, é disfórica. A primeira dêixis citada suscita um valor positivo, à medida que a segunda sugere um valor negativo. Deste modo, deduz-se que o metatermo doador qualifica o sujeito que tem a visão

dos olhos, por isso, conjectura-se, conforme os padrões sociais estabelecidos, que ele leva uma vida normal e está enquadrado no seio da sociedade; ao passo que, na segunda, o metatermo pedinte rotula o sujeito que não tem a visão dos olhos, o cego; logo, intui-se que, diferentemente, daquele, este leva uma vida “anormal” e está situado nos arredores da sociedade, ou seja, a sua margem.

4.6 PELEJA COM ZÉ PRETINHO

4.6.1 Segmentação

- Sg 1 Cego Aderaldo convida seus leitores para apreciarem a discussão;
- Sg 2 Comenta sua saída da cidade de Quixadá-CE para o Estado do Piauí;
- Sg 3 Relata as cidades nas quais se hospedou;
- Sg 4 O dono da casa pergunta-lhe se não tem medo da fama de Zé Pretinho;
- Sg 5 Ele responde que não;
- Sg 6 O dono da casa diz que Zé Preto dá em dez ou vinte cegos;
- Sg 7 O dono da casa manda um de seus filhos chamar José Pretinho;
- Sg 8 O portador vai à casa de Zé preto e dá-lhe o recado;
- Sg 9 Zé Pretinho manda recado para Cego Aderaldo pelo menino;
- Sg 10 Cego Aderaldo diz que todos zombavam dele;
- Sg 11 Zé Pretinho chega às 5 horas da tarde com sua cavalaria;
- Sg 12 Zé Preto chega trajado de branco em seu cavalo encapotado;
- Sg 13 Ao chegarem, saudaram o dono da casa;
- Sg 14 O dono da casa disse o nome do povo que veio para a cantoria;
- Sg 15 Levaram o negro para a sala e depois para a cozinha;
- Sg 16 Ofereceram um jantar ao negro e ao cego um café com bolachinha;
- Sg 17 Trouxeram o negro para o salão e o sentaram no sofá com a viola na mão;
- Sg 18 Zé Preto tirou a viola de um saco de chita;
- Sg 19 Aderaldo ouviu as moças dizerem que a viola era bonita;
- Sg 20 Deram um “pobre caixão” já velho, para o cego se sentar;
- Sg 21 O cego tirou sua rabequinha de um pobre saco de meia;
- Sg 22 O cego ficou desconfiado por estar em terra alheia;
- Sg 23 Aderaldo ouviu as moças dizerem que sua rabeca era feia;

- Sg 24 As moças disseram que a roupa do cego era suja e que ele era feio;
- Sg 25 Mandaram colocar três guardas na porta para impedir que o cego fugisse;
- Sg 26 O capitão Duda organizou o prêmio para o ganhador da peleja;
- Sg 27 O capitão disse que queria ver Pretinho espalhar os pés;
- Sg 28 Tirou para os dois cantadores setenta mil réis e depois mais dez;
- Sg 29 O capitão disse ao cego que o dinheiro no prato era para o vencedor;
- Sg 30 As moças disseram que já havia oitenta mil réis;
- Sg 31 As moças se encostaram a Zé Pretinho e botaram três anéis;
- Sg 32 Zé Pretinho disse não ter medo do cego e botou os anéis no dedo;
- Sg 33 Os cantadores afinaram os instrumentos;
- Sg 34 O guia do cego lhe disse que tivesse cuidado com o negro;
- Sg 35 A peleja começou com o cego dizendo que Zé Preto tinha ciência;
- Sg 36 O negro respondeu-lhe que onde botasse os pés o cego não botava o focinho;
- Sg 37 A briga foi travada;
- Sg 38 Houve um trovão de risadas;
- Sg 39 Capitão Duda mandou o negrinho se arrear;
- Sg 40 Vaíram o pretinho;
- Sg 41 O cego mandou Pretinho entregar os anéis das moças;
- Sg 42 O cego pede desculpas ao preto;
- Sg 43 O negro foi para a cozinha;
- Sg 44 O cego prossegue versejando sozinho;
- Sg 45 A cantoria termina e Cego Aderaldo é o vencedor.

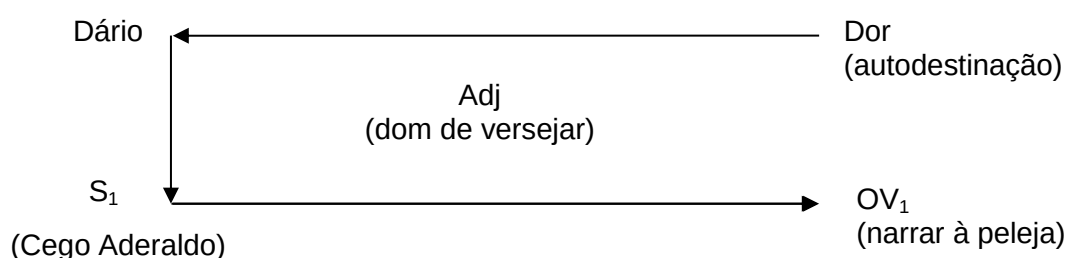
4.6.2 Nível narrativo

A contextura do nível narrativo da *Peleja com Zé Pretinho*, intuída pela segmentação, vai descrever a manifestação e a atuação de quinze Sujeitos semióticos: S₁, Cego Aderaldo; S₂, Cego Aderaldo, S₃, Zé Pretinho; S₄, dono da casa; S₅, filhinho; S₆, leitores; S₇, cavalaria; S₈, povo; S₉, capitão Duda; S₁₀, moças; S₁₁, guardas; S₁₂, guia do cego; S₁₃, todos; S₁₄, serviçais, e S₁₅, plateia.

O Sujeito semiótico Cego Aderaldo se instaura, nas estruturas narrativas, por um sincretismo actancial, representando dois Sujeitos semióticos, visto que existe nele um conflito interior, ou seja, possui dois Objetos de Valor: narrar à peleja, no primeiro momento de seu percurso narrativo, e pelejar com Zé Pretinho, no segundo.

Assim sendo, pode ser configurado como S_1 e S_2 , respectivamente, Sujeito semiótico S_1 e Sujeito semiótico S_2 .

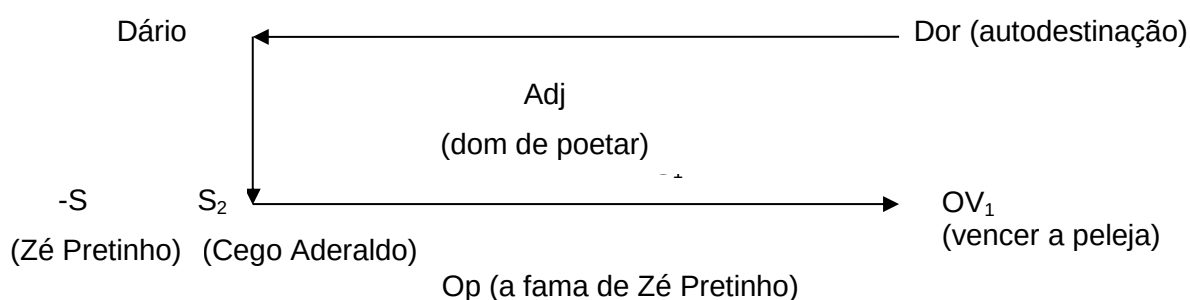
Na figura S_1 , o Sujeito semiótico S_1 , Cego Aderaldo, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-fazer*. Autodestinado, sem Opositor e, tendo como Adjuvante o dom de versejar, realiza seu percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, narrar a peleja que teve com Zé Pretinho, o OV_1 . Observe o programa narrativo do S_1 :



Observa-se que o S_1 é o responsável direto por sua transformação conjunta, ou seja, ele próprio realiza o fazer transformador que lhe garante a passagem da disjunção à conjunção com o OV_1 . Perceba-se a transformação do seu fazer na representação:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$

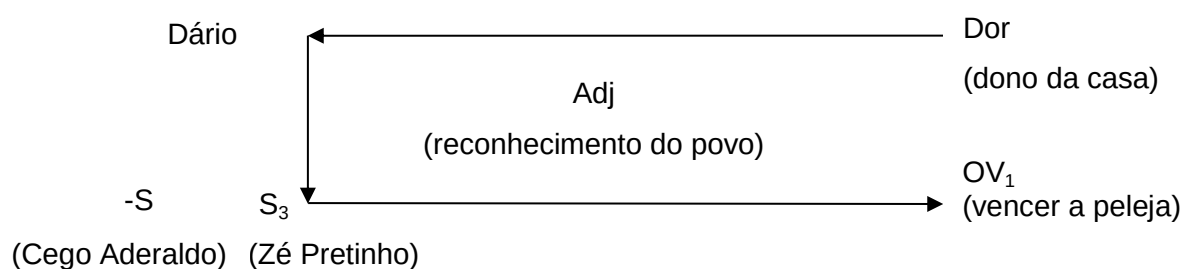
Figurativizado por S_2 , o Sujeito semiótico 2, Cego Aderaldo, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-ser*. Autodestinado e, tendo como Opositor a fama de Zé pretinho, o S_2 segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , vencer a peleja com Zé Pretinho. Tem como antissujeito o cantador Zé Pretinho e, como Adjuvante, conta com o dom de poetar. Verifique o programa narrativo do S_2 :



Com um discurso provocador e dotado de uma competência modal, na ordem do *querer-ser*, o S_2 realiza sua *performance*, chegando ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Veja a representação:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$

O S_3 , na figura Zé Pretinho, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-ser*. Destinado pelo convite do dono da casa, o S_3 segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , vencer a peleja com Cego Aderaldo. Tem como antissujeito o S_2 , Cego Aderaldo. Como Adjuvante, tem o reconhecimento do povo que veio assistir à cantoria. Note o programa narrativo do S_3 :

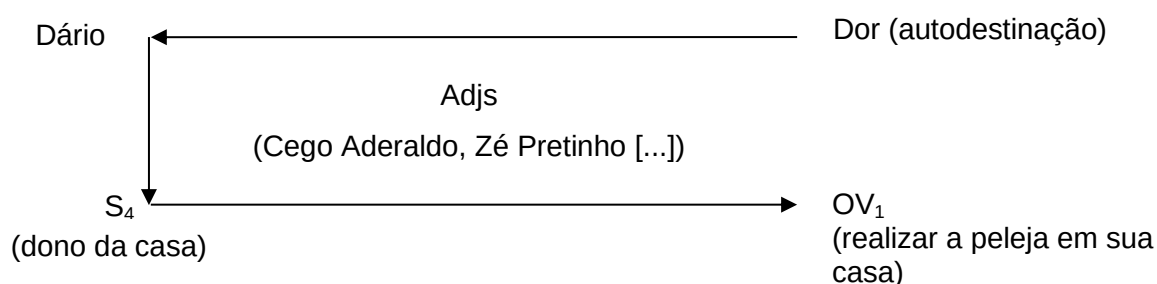


Mesmo beneficiado por uma competência modal, na ordem do *querer-ser* e, tendo, como seu Adjuvante, o reconhecimento do povo, o S_3 não consegue realizar sua *performance*, uma vez que seu antissujeito, o S_2 , Cego Aderaldo, tem um talento

poético superior ao dele, que o impede de vencer a peleja. Chega, portanto, ao estado final do percurso narrativo em disjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Repare a representação:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cup OV_1)]$$

Figurativizado por dono da casa; o Sujeito semiótico 4, S_4 , é instaurado, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , realizar a peleja em sua casa. Seus Ajuvantes são Cego Aderaldo, Zé Pretinho, os seus serviçais, seu filhinho, Capitão Duda, as moças e os guardas. Veja a representação do programa narrativo do S_4 :

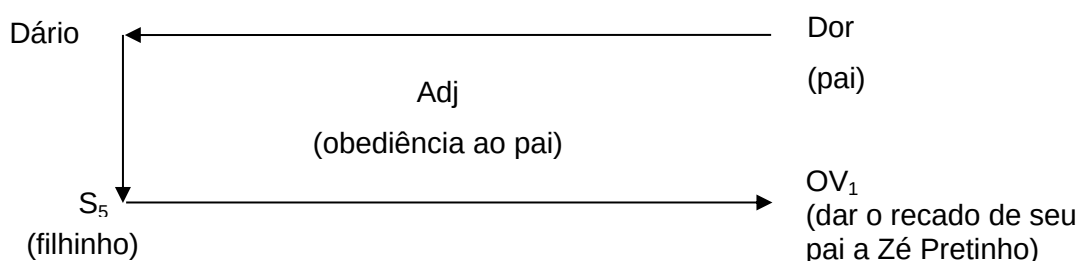


Sem Opositor e dotado de uma competência modal *querer-fazer*, o S_4 consegue realizar sua *performance* com o auxílio de seus Ajuvantes que colaboraram para o sucesso da peleja. Chega, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, o OV_1 . Veja a representação:

$$F = [(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$

O S_5 , na figura de filhinho, o portador da mensagem ao cantador Zé Pretinho, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *saber-fazer*. Destinado por seu pai, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de

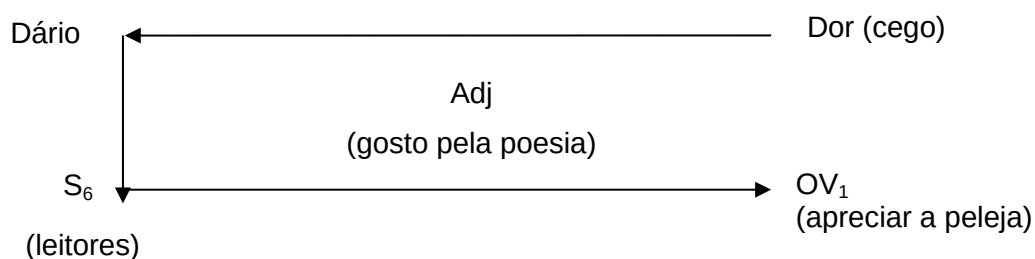
Valor, o OV_1 , dar o recado de seu pai a Zé Pretinho. Seu Adjuvante é a obediência ao pai. Observe o programa narrativo do S_5 :



Favorecido por uma competência modal *saber-fazer* e ajudado por sua obediência ao pai, o S_5 consegue realizar sua *performance* e chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Note a representação:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$

O S_6 , figurativizado por leitores, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Destinado pelo cego e sem Opositor, o S_6 segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , apreciar a peleja. Seu Adjuvante é o gosto pela poesia. Observe o programa narrativo do S_6 :

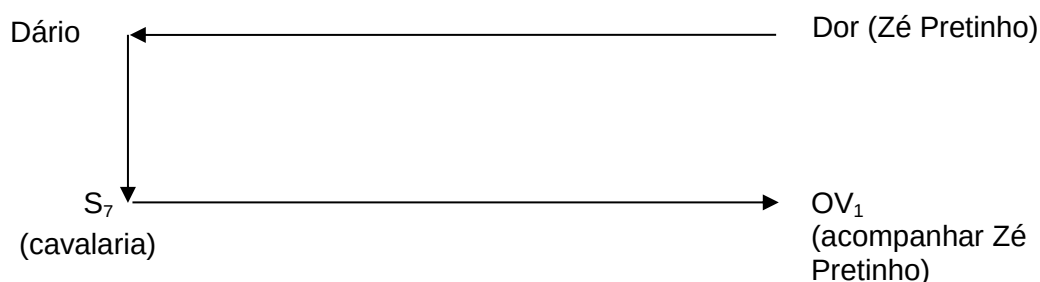


Beneficiado por uma competência modal *querer-fazer* e ajudado pelo gosto que tem pela poesia, o S_6 consegue realizar sua *performance* e chegar ao estado

final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Note a representação:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_6 \cap OV_1)]$$

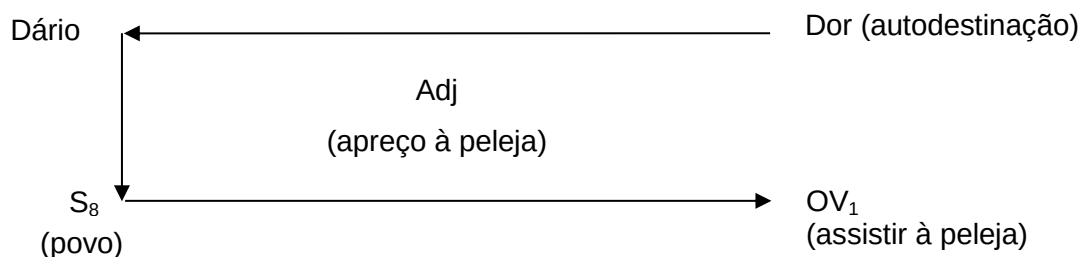
O S_7 , figurativizado por cavalaria, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *dever-fazer*. Destinado por Zé Pretinho, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , acompanhar Zé Pretinho. Observe o programa narrativo do S_7 :



Favorecido por uma competência modal *dever-fazer*, o S_7 consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Verifique a representação:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cap OV_1)]$$

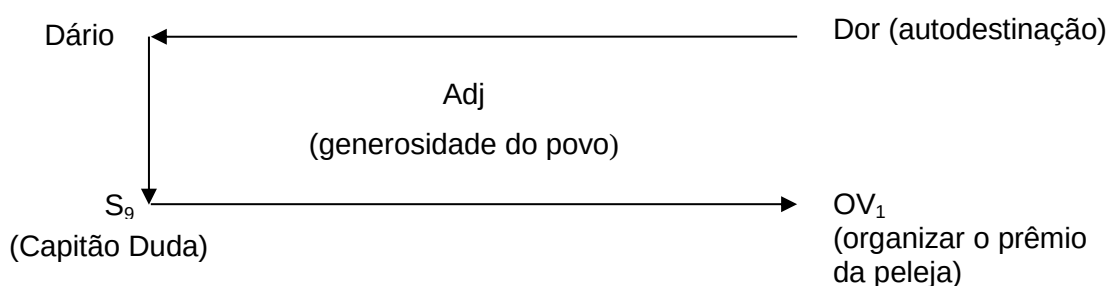
O S_8 , figurativizado por povo, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado abraça seu percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , assistir à peleja. Tem como Adjuvante o apreço à peleja. Perceba o programa narrativo do S_8 :



Beneficiado por uma competência modal *querer-fazer* e, tendo, como Adjuvante, o apreço à peleja, o S_8 consegue realizar sua *performance* e chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Note a representação:

$$F = [(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (S_8 \cap OV_1)]$$

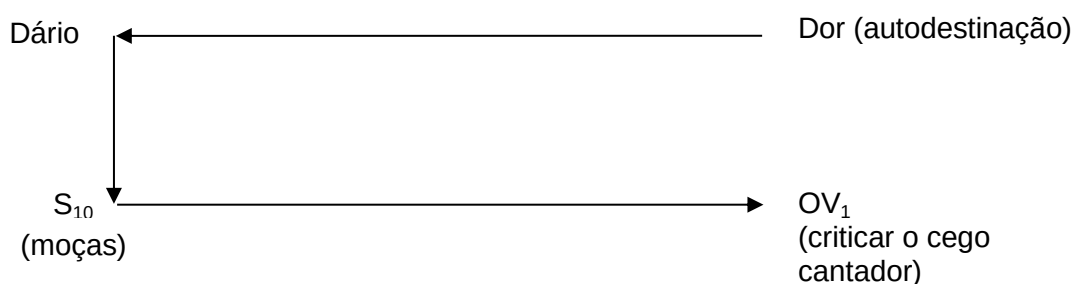
Na figura de Capitão Duda, o Sujeito semiótico 9, S_9 , é instaurado, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , organizar o prêmio para o vencedor da peleja. Seu Adjuvante é a generosidade do povo que veio assistir à peleja. Veja o programa narrativo do S_9 :



Instaurado por uma competência modal *querer-fazer* e ajudado pela generosidade do povo, seu Adjuvante, o S_9 consegue realizar sua *performance* e chega, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Veja a representação:

$$F = [(S_9 \cup OV_1) \rightarrow (S_9 \cap OV_1)]$$

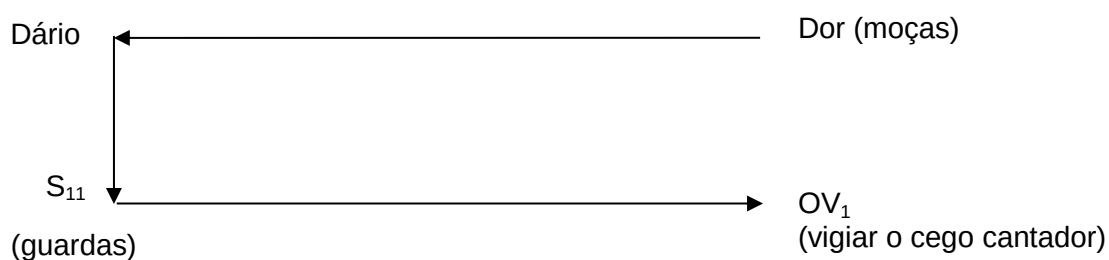
O S_{10} , figurativizado por moças, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado, sem Adjuvante e sem Opositor, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , criticar o cego cantador. Observe o programa narrativo do S_{10} :



Mesmo sem Adjuvante; contudo, dotado de uma competência modal *querer-fazer*, o S_{10} consegue realizar sua *performance*, chegando, portanto, ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 , criticar o cego cantador. Veja a representação:

$$F = [(S_{10} \cup OV_1) \rightarrow (S_{10} \cap OV_1)]$$

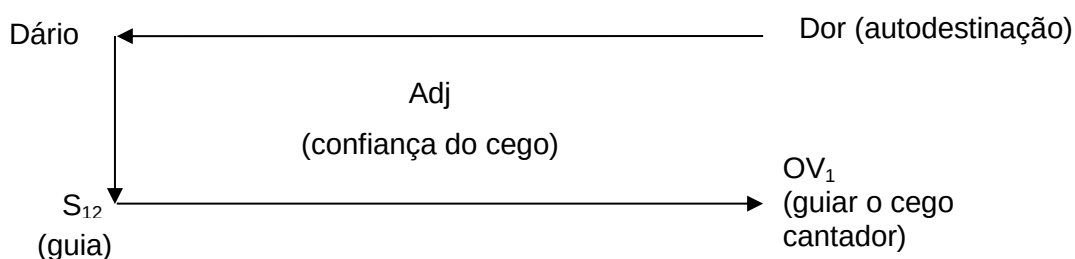
O S_{11} , na figura de guardas, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *dever-fazer*. Destinado pelo Sujeito semiótico moças, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , vigiar o cego cantador. Observe o programa narrativo do S_{11} :



Favorecido por uma competência modal *dever-fazer*, o S_{11} consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 , vigiar o cego cantador. Note a representação:

$$F = [(S_{11} \cup OV_1) \rightarrow (S_{11} \cap OV_1)]$$

Na figura guia, o Sujeito semiótico 12, S_{12} , instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *saber-fazer*. Autodestinado segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , guiar o cego cantador. Seu Adjuvante é a confiança do cego. Note o programa narrativo do S_{12} :



Instaurado por uma competência modal *saber-fazer* e, tendo a confiança do cego, como seu Adjuvante, o S_{12} realiza sua *performance*, chegando ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Observe a representação:

$$F = [(S_{12} \cup OV_1) \rightarrow (S_{12} \cap OV_1)]$$

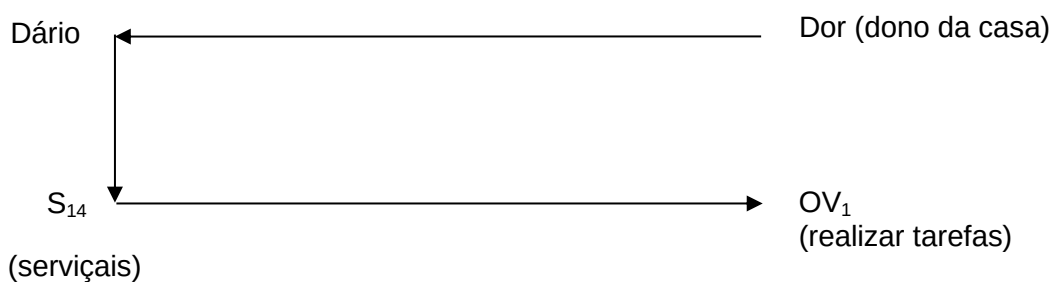
O S_{13} , na figura todos, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado, sem Adjuvante e sem Opositor, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , zombar do cego cantador. Observe o programa narrativo do S_{13} :



Favorecido por uma competência modal *querer-fazer*, mesmo sem Adjuvante, o S₁₃ consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV₁. Note a representação:

$$F = [(S_{13} \cup OV_1) \rightarrow (S_{13} \cap OV_1)]$$

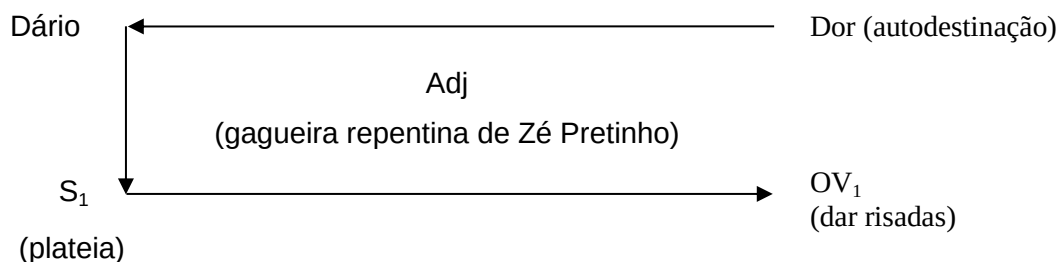
O S₁₄, figurativizado por serviçais, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *dever-fazer*. Destinado pelo Sujeito semiótico dono da casa, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV₁, realizar tarefas. Observe-se o programa narrativo do S₁₄, no gráfico a seguir:



Favorecido por uma competência modal *dever-fazer*, o S₁₄ consegue chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV₁, realizar tarefas. Note a representação:

$$F = [(S_{14} \cup OV_1) \rightarrow (S_{14} \cap OV_1)]$$

O S_{15} , recebendo a figuração plateia, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado adota seu percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor, o OV_1 , dar risadas. Tem como Adjuvante a gagueira repentina de Zé Pretinho. Perceba o programa narrativo do S_{15} :



Beneficiado por uma competência modal *querer-fazer* e, tendo, como Adjuvante, a gagueira inesperada de Zé Pretinho, o S_{15} consegue realizar sua *performance* e chegar ao estado final do percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Note a representação:

$$F = [(S_{15} \cup OV_1) \rightarrow (S_{15} \cap OV_1)]$$

4.6.3 Nível discursivo

No patamar discursivo da narrativa *Peleja Com Zé Pretinho* as relações intersubjetivas acontecem entre o narrador, ou seja, o poeta cantador Cego Aderaldo que se projeta, na superfície discursiva do enunciado, como um eu por oposição ao narratário figurativizado pelo ator leitores, através de uma debreagem enunciativa. Emergem, também, outras relações discursivas entre ele e os demais atores apresentados, ao longo da narrativa, como: dono da casa; filhinho; todos; cavalaria; povo; serviçais; moças; guardas; Capitão Duda; guia; Zé Pretinho e plateia.

Para proclamar o ocorrido, o narrador imbuído de seu poder discursivo utiliza uma linguagem elaborada, erigindo uma narrativa que perfaz sessenta e sete estrofes dispostas em sextilhas ou colcheias, cuja criação é atribuída ao poeta

Silvivino Pirauá de Lima (1848-1913), conforme Campos (2010, p. 29); e em décimas ou martelo miudinho, cuja característica é ter quatro ou cinco sílabas poéticas, criado pelo poeta Joaquim Francisco Sant'ana, segundo Campos (2010, p. 131). Vislumbre a discursivização de duas estrofes da narrativa: uma sextilha e uma décima, respectivamente:

“P – Eu vou mudar de toada
Para uma que meta medo.
Nunca encontrei cantor
Que desmanchasse esse enredo:
É um dedo, é um dado, é um dia,
É um dia, é um dado, é um dedo”

“C – Negro és um monturo,
Molambo rasgado,
Cachimbo apagado,
Recanto de muro.
Negro sem futuro,
Perna de tição,
Boca de porão,
Beiço de gamela,
Venta de moela,
Moleque ladrão.”

Deste modo, aquele que relata conduz seu narratário a se envolver na atmosfera poética de sua descrição. Observe a projeção dos atores Cego Aderaldo e leitores, por meio de uma debreagem enunciativa:

“Apreciem meus leitores
Uma forte discussão [...]”

Observa-se que o sujeito produtor do discurso apresenta, na discursivização, os atores dono da casa, filhinho, Zé Pretinho, capitão Duda, moças e guia, delegando voz a eles, respectivamente, por meio de debreagens enunciativas internas. Examine a expressão dos versos:

“Chamou um dos filhos e disse:
– Meu filhinho você vá
E diga a José Pretinho
Que desculpe eu não ir lá [...]”

“Foi dizendo: [...]
E meu pai manda dizer
Que vá tirar-lhe o calor”

“Zé Pretinho respondeu:
[...]
Menino diga a tal cego
[...]
Que eu vou lhe dar uma pisa”

“Disse o capitão Duda:
– Cego, você não estranha
Este dinheiro no prato
Eu vou lhe dizer quem ganha:
[...]”

Ouvi as moças dizendo:
Meu deus, que rabeca feia!”

“O meu guia disse a mim:
– O negro parece o cão
Tenha cuidado com ele
[...]”

A projeção dos atores: todos, cavalaria, povo, guardas, serviçais e plateia é realizada por meio de debreagens enuncivas. Verifique a elocução dos versos:

“Todos zombavam de mim”

“Chegou com cavalaria.”

“Vou dar o nome do povo”

“Botem três guardas na porta”

“Levaram o negro pra sala”

“Houve um trovão de risada”

Os atores serviçais e plateia estão subentendidos, respectivamente, na indeterminação verbal “levaram” e na elocução “Houve um trovão de risada”.

Ao projetar, diretamente, no interior da narrativa, o discurso da peleja que teve com Zé Pretinho, por meio de debreagens internas, o narrador reproduz um simulacro da enunciação para causar um efeito de verdade. O objetivo desse procedimento discursivo é oferecer ao narratário a impressão de que escuta as falas, verdadeiramente. Examine a exposição das duas primeiras sextilhas do discurso da peleja, ou da “a briga”, entre Cego Aderaldo e Zé Pretinho:

“Eu lhe disse: – Seu José,
Sei que o senhor tem ciência.
Parece que é dotado

Da Divina Providência.
Vamos saudar o povo
Com a justa excelência.”

“P – Sai daí cego amarelo,
Cor de couro de toucinho.
Um cego da tua forma
Chama-se abusa-vizinho.
Aonde eu botar os pés
Cego não bota o focinho.”

Deste modo, o narrador, o próprio Cego Aderaldo, conduz o narratário a vislumbrar, no presente, através do texto escrito, a peleja acontecida no passado, ou seja, na oralidade.

As relações temporais da narrativa se constituem, dialeticamente, entre passado e presente e são constatadas pelas marcas linguísticas evidentes no enunciado. Por conseguinte, corrobora-se uma relação de anterioridade e uma de posterioridade entre os fatos discursivizados. A anterioridade, pretérito, diz respeito ao momento em que aconteceu a peleja entre os cantadores e, a posterioridade, ao presente enunciativo da narrativa. Deste modo, presente e passado conferem ao tempo linguístico da narrativa uma debreagem temporal enunciativa e uma enunciva, respectivamente.

O narrador, projeta-se, na discursivização, no presente enunciativo, com intenção de persuadir seu narratário da veracidade do fato acontecido no passado, isto é, a peleja que teve com Zé Pretinho. Note o convite que faz aos seus leitores:

“Apreciem meus leitores”

No verso citado, anteriormente, o uso do pronome possessivo meus ratifica a presença e atuação do narrador que surge, na trama narrativa, como ator. Para contar o episódio da peleja, o narrador convida seus leitores, utilizando a forma verbal apreciem indicadora do presente; no entanto, para fazer referência ao fato passado, isto é, o acontecimento da peleja, emprega a forma verbal tive. Observe a figuração dos versos:

“[...] Uma forte discussão
Que tive com Zé Pretinho [...]”

No passado, estão as lembranças do narrador e para rememorar o percurso que fez ao sair de Quixadá-CE em direção à Varzinha-PI, lugar onde aconteceu a peleja entre ele e Zé Pretinho, expõe sua voz no pretérito perfeito, ratificando, assim, os fatos acontecidos. Averigue a elocução dos versos:

“Um dia determinei,
Ao sair do Quixadá,”

“Quando cheguei na Varzinha”

As relações espaciais da narrativa compreendem o espaço linguístico aqui, onde o narrador se posiciona para relatar a narrativa, *versus* ali, ocupado pelo narratário. Denominados axiais, esses espaços representam uma debragem espacial enunciativa, permitindo que se distinga uma zona identitária, do eu, e uma proximal, do tu, os leitores. Nos versos “Aonde eu botar os pés” e “Cego não bota o focinho” há um alhures, lugar qualquer, não identificado na narrativa, representando, portanto, uma zona distal.

Os pontos de referência em torno dos quais o narrador posiciona a si e os atores discursivos da narrativa são concebidos como espaços tópicos que aparecem figurativizados como: sertão, Quixadá, Ceará, Piauí, casa (onde ocorreu a peleja), Tucumeiro, “lombo” (parte do corpo onde será “surrado”), cozinha, prato (lugar destinado para se depositar o dinheiro da cantoria), salão, sofá, mão, escarradeira, chão, saco de chita, caixão (lugar onde Aderaldo se sentou durante a cantoria), saco de meia, terra alheia, porta, prato, dedo (parte do corpo onde Zé Pretinho colocou os anéis doados), casa de Zé pretinho, cá, beco, lá, camarinha, praia, “pais”, pra cima, Estado vizinho, Pimenteira, Alagoinha, Campo Maior, Angico, Baixinha e Varzinha. Observe a espacialização da narrativa nos versos:

“Um cantador do **sertão**,”

“Ao sair do **Quixadá**”

“Do Estado do **Ceará**,
Fui até o **Piauí**”

“Hospedei-me em **Pimenteira**,
Depois em **Alagoinha**,
Cantei no **Campo Maior**,
No **Angico** e na **Baixinha**;
Para cantar na **Varzinha**.”

“E mande benzer o **lombo**”

“Levaram o negro pra **sala**
E depois para a **cozinha**”

“Mandou lá no **Tucumeiro**”

“Que desculpe eu não ir **lá**”

“De noite venha por **cá**.”

“E colocaram no **salão**,
Assentado num **sofá**,
Com a viola na **mão**,
Junto a uma **escarradeira**
Para não cuspir no **chão**.”

“De um **saco novo de chita**”

“Botaram um pobre **caixão**”

“Dum pobre **saco de meia**,”

“Por estar na **terra alheia**”

“Este dinheiro no **prato**.”

“Botem três guardas na **porta**”

“Botou os anéis no **dedo**”

“Puxei para um **beco**”

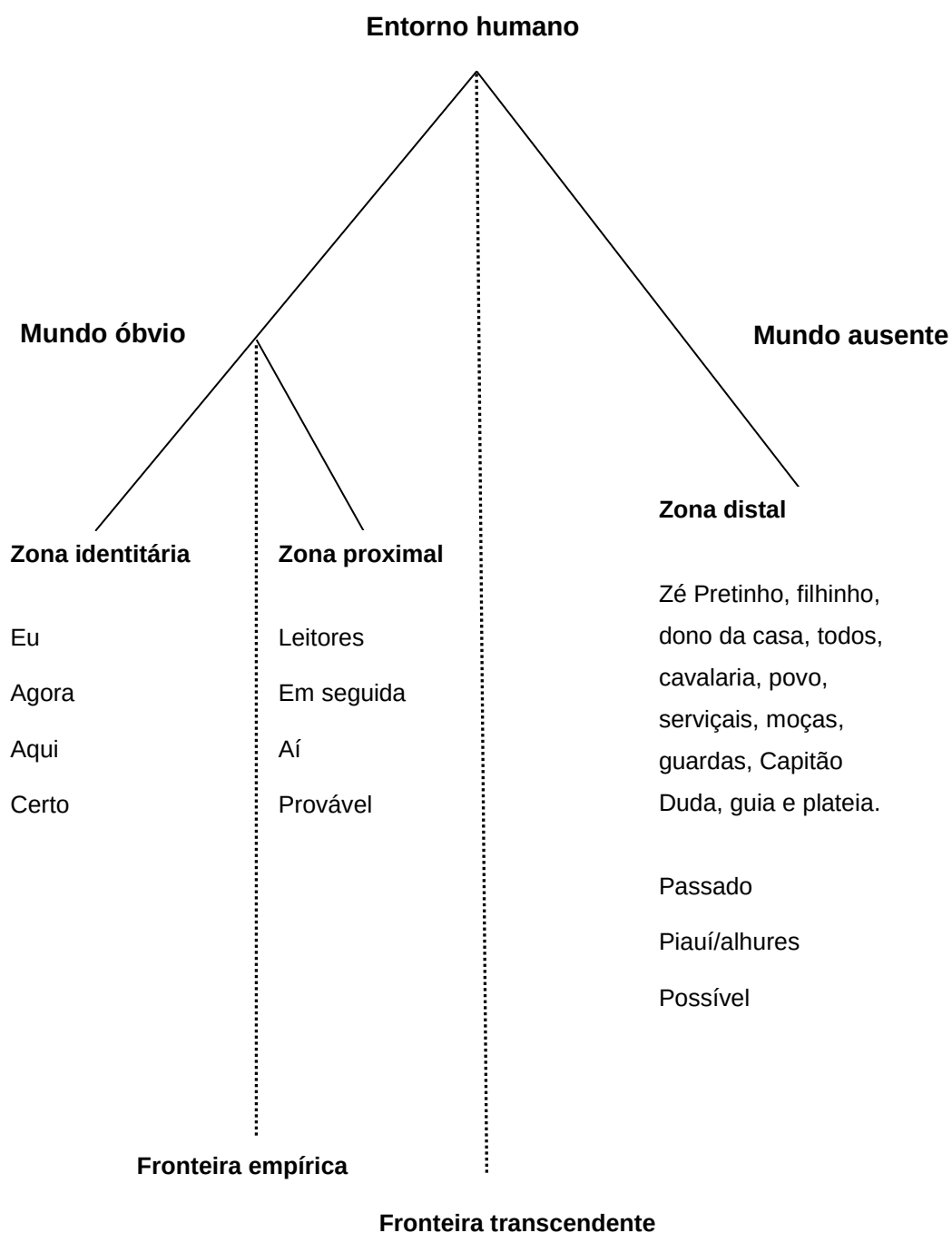
“Te deixo na **praia**,”

“Vai pra teu **país**”

“Não há quem cuspa **pra cima**”

A partir das categorias de pessoa, espaço e tempo, verifica-se que a relação estabelecida, na narrativa, entre Cego Aderaldo e seus leitores acontece num aqui e agora, indicado pelas marcas linguísticas, demonstrando que eles ocupam, uma zona identitária. Entretanto, as relações estabelecidas entre ele e os demais atores situados no passado e num lá, evidenciam um distanciamento, induzindo, portanto, o entendimento de que estas relações se dão numa zona distal.

Observe as relações intersubjetivas, espaciais, temporais e modais da Peleja com Zé Pretinho demonstradas no gráfico:



A propósito da semântica discursiva da *Peleja com Zé Pretinho*, verificam-se os procedimentos de tematização e figurativização a seguir:

O tema cegueira emerge, nas estruturas discursivas da peleja, na figura cego que qualifica Aderaldo, narrador e ator da *Peleja com Zé Pretinho*. O narrador

apresenta a figura cego, reiteradamente, na superfície discursiva. Abrolha tanto em nas suas arguições quanto nas elocuções de outros atores. A maioria dos versos em que é utilizada apresenta uma conotação de menosprezo. Observe uma das estrofes em que fica evidente a cegueira do narrador pela repetição do termo cego:

“P – Cala-te **cego** ruim!
Cego aqui não faz figura.
Cego quando abre a boca
 É uma mentira pura.
 O **cego** quanto mais mente
 Inda mais sustenta a jura.”

Percebe-se na discursivização da peleja o tema menosprezo experimentado pelo ator Cego Aderaldo. Note a figuração das citações:

“Então o dono da casa
 Me perguntou sem carinho:
 – Cego você não tem medo
 Da fama de Zé Pretinho?”

“Todos zombavam de mim,”

“Então, para me sentar
 Botaram um pobre caixão”

“Eu tirei a rabequinha
 [...]
 Ouvi as moças dizendo:
 Meu Deus, que rabeca feia!”

“Uma disse a Zé Pretinho:
 – A roupa do cego é suja;
 [...]
 Cego feio, assim de óculos,
 Só parece uma coruja.”

“Para mim veio um café
 Com uma magra bolachinha.”

A partir destas expressões, pelo recender da narrativa, pode-se conceber que o ator Cego Aderaldo teve um tratamento diferenciado daquele foi dado a Ze Pretinho. Percebe-se que a imagem do cego é produzida com discriminação e até deboche, tanto na arguição do narrador, ao relatar o tratamento dado a ele; quanto nas vozes dos demais atores projetadas, na narrativa.

Em contrassenso à temática anterior, emerge, na discursivização, o tema privilégio. Este, prestado ao poeta Zé Pretinho. Intui-se que seja porque ele está em sua terra, por ser reconhecido como bom repentista ou até mesmo por apresentar uma imagem requintada em relação à aparência de Cego Aderaldo, conforme dita o relato da narrativa. Verifique a figurativização dos versos:

“– Zé Preto, pelo comum,
Dá em dez ou vinte cegos
Quanto mais sendo só um”

“O Preto vinha na frente
Todo trajado de branco,”

“Levaram o negro pra sala
E depois para a cozinha
Lhe ofereceram um jantar
De doce, queijo e galinha”

“Depois trouxeram o negro
E colocaram no salão,
Assentado num sofá,
Com a viola na mão,
Junto a uma escarradeira
Para não cuspir no chão”

“Ele tirou a viola
De um saco novo de chita
E cuja viola estava
Toda enfeitada de fita.
Ouvi as moças dizendo:
– Grande viola bonita!”

Evidencia-se, na discursivização da narrativa, a presença da temática preconceito. Este se alude a imagem dos dois poetas. Para o cantador Aderaldo, o discurso é preconceituoso tanto na voz dos atores apresentados, na narrativa, quanto por seu adversário de peleja o cantador Zé Pretinho, quando se referem a Aderaldo, chamando-o de cego; e, para José do Tucum, quando é citado por Zé preto, pretinho, negrinho e negro, por Aderaldo, seu adversário, mas também, pelos atores capitão Duda, guia e plateia, no final da narrativa, quando percebem sua derrota na peleja. Verifique a figuração dos versos que denotam preconceito:

“– **Cego** você não medo [...]?”

“[...] – Lá em casa

tem um **cego** cantador”

“**Cego** feio assim de óculos

Só parece uma coruja”

“– Sai daí **cego** amarelo”

“– o **negro** parece o cão”

“– Zé **Preto**, esse teu enredo”

“Ficou vaido o **pretinho**”

“– Arreda prá lá **negrinho**”

Observa-se, na projeção do discurso da peleja, o tratamento “preconceituoso” de Cego Aderaldo em relação a cor preta da pele de seu adversário, Zé Pretinho. Contudo, depois que ele vence a peleja e começa a cantar sozinho, nota-se, em seus versos, que ele diz não ser racista. Verifique a figuração das estrofes:

Tem muito negro de bem,
Tem muito negro educado,
Tem muito preto decente,
Sabido e civilizado;
São Benedito era preto
Preto foi santificado.

São Pretos somente a pele,
Mas o espírito é bondoso.
Corretos e muito decentes,
De coração amoroso;
Pimenta do reino é preta
Mas faz um comer gostoso.

Nos dois últimos versos da narrativa Cego Aderaldo se justifica. Note o que ele diz:

O negro que eu falei
Foi somente Zé Pretinho.”

Concebe-se, pois, que ele chama seu adversário de negro porque o discurso da peleja é, em sua natureza, provocador.

Vale elucidar que se entende que a expressão Zé Pretinho é uma forma carinhosa de nomear o famoso poeta cantador onde ele se tornou conhecido, no Estado do Piauí e em outras localidades do Brasil.

No transcorrer do discurso da peleja, surge o tema concebido como reconhecimento. Pode-se percebê-lo quando Zé Pretinho se vê pressionado diante da desenvoltura poética de Cego Aderaldo e não consegue responder aos versos “trava-línguas” que o cego cantou para dificultar a discussão. Nesse momento da peleja, nota-se que ele reconhece o talento de Cego Aderaldo como cantador repentista e tece-lhe um elogio. Observe seu reconhecimento na estrofe:

“P – Cego o teu peito é de aço,
Foi bom ferreiro que fez.
Pensei que o cego não tinha
No verso tanta rapidez,
Cego, se não for massada,
Repita a paca outra vez!”

Das sessenta e sete estrofes em que foi urdida a narrativa apenas um verso cita o nome do cego, isto é, Aderaldo. Nele, Zé Pretinho, sentindo-se pressionado e consciente da fluência verbal do cego cantador, refere-se a ele pelo nome. Repare:

“– Demore, cego **Aderaldo**,”

Percebe-se que, mesmo, citando o nome próprio de seu poeta adversário, o cantador Zé Pretinho qualifica-o de cego. Não o trata apenas por Aderaldo; todavia, por cego Aderaldo. Isto, induz-se a pensar que o preconceito, ainda, permanece, na fala de Zé Pretinho.

Derrota foi outra temática identificada, na tecitura narrativa. Este tema insurge para mostrar que existe um poeta perdedor, na peleja. Neste caso, é Zé Pretinho. Certifique-se da arguição, examinando a estrofe:

“P – Demore, cego Aderaldo,”
Cantarei a paca já:
Tema assim só um borrego
No bico do “carcará” ...
Quem a caca... ai, num é caca ...
Ai, é caca mesmo ... não ... é ...
Diabo! é: quem a caca caca compra,
Caca ... caca ... ca ... ca ... rá ...”

Com a língua travada, Zé Pretinho não consegue versejar e foi motivo dos risos da plateia. Observe o que está dito na estrofe:

“Houve um trovão de risada
 Pelo verso do Pretinho.
 O capitão Duda disse:
 – Arreda pra lá, negrinho,
 Vai descansar teu juízo,
 Que o cego canta sozinho.”

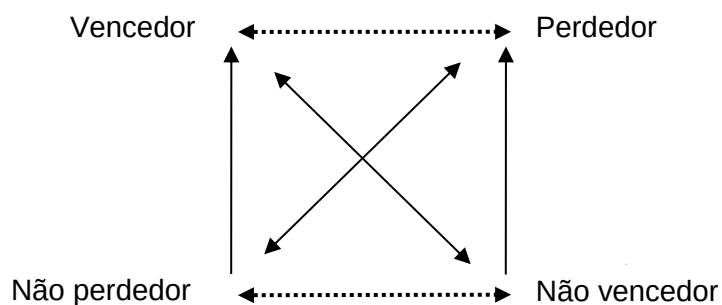
Percebe-se na urdidura discursiva, nessa instância, a presença do tema vitória para evidenciar o intrépido desempenho de Cego Aderaldo, na peleja. Vislumbra a eloquência dos versos:

“[...]
 O capitão Duda disse:
 – Arreda pra lá, negrinho,
 Vai descansar teu juízo,
 Que o cego canta sozinho.”

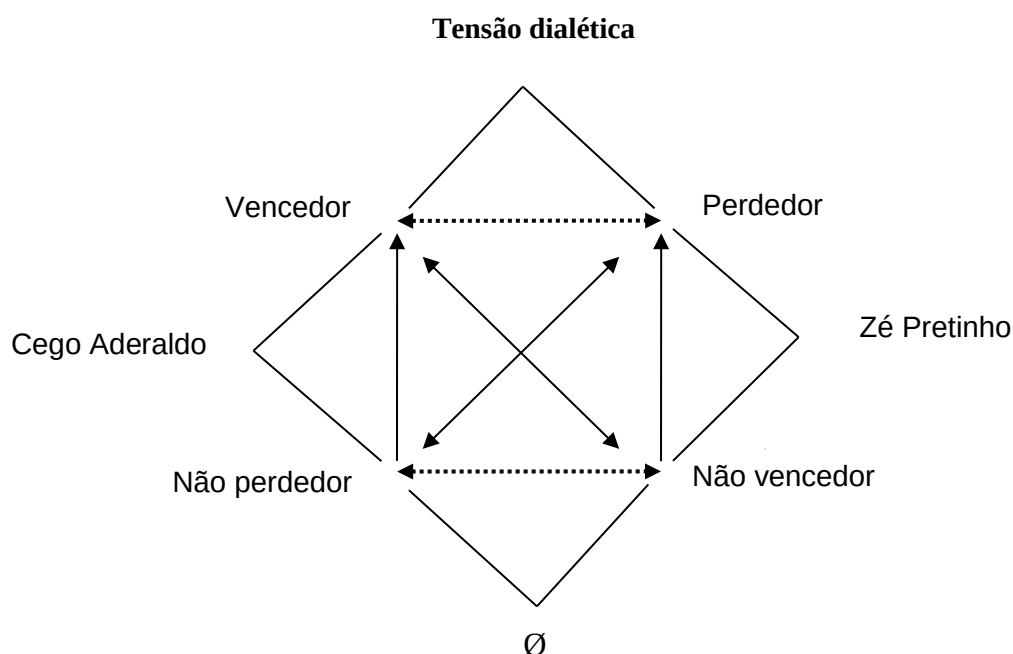
“Ficou vaiado o Pretinho,
 Aí eu lhe disse: - Me ouça.
 José, quem canta comigo
 Pega devagar na louça.
 Agora o amigo entregue
 O anel de cada moça.”

4.6.4 Nível fundamental

Na estrutura fundamental da *Peleja com Zé Pretinho*, procura-se elucidar a tensão dialética entre as categorias semânticas vencedor *versus* perdedor, que organizam a base de seu enunciado, dando alicerce a uma oposição binária, através da qual os sentidos da narrativa se encentram. Empregando-se uma condição de negação a cada um dos dois termos contrários, obtêm-se dois termos contraditórios; consequentemente, não vencedor é o contraditório de vencedor e não perdedor é o de perdedor. Não vencedor e não perdedor são contrários entre si. Não perdedor implica vencedor e não vencedor implica perdedor. Depois de uma interpretação e uma formulação lógica das relações contrárias, contraditórias e implicatórias, torna-se possível simular a estrutura elementar da significação sob a forma de um quadrado semiótico. Veja a representação:



A partir da tensão dialética constituída entre os termos contrários vencedor *versus* perdedor desponta às relações de contraditoriedade e as implicatórias. Destas, originam-se mais quatro termos que são denominados metatermos. Da intrincada relação entre termos e metatermos, produz-se o octógono semiótico que representa a estrutura mais profunda e abstrata da peleja. Veja a representação octogonal:



A complicada relação simbolizada pelos termos e metatermos, no octógono semiótico, é a representação do nível mais profundo da significação da peleja em averiguação. Percebe-se que os termos vencedor *versus* perdedor estão distribuídos no eixo dos contrários e, a partir deles, insurge o metatermo vida do cantador. No eixo dos subcontrários, da relação entre não perdedor e não vencedor emana o símbolo da inexistência semiótica, o Ø. Na dêixis positiva, não perdedor implica vencedor, derivando o metatermo Cego Aderaldo. Na dêixis negativa, não vencedor implica perdedor, fazendo aparecer o metatermo Zé Pretinho.

Enfatiza-se que cada um dos termos da categoria de base da narrativa da peleja adquire a qualificação semântica euforia *versus* disforia. Aos elementos não perdedor, vencedor e ao metatermo Cego Aderaldo, emprega-se a marca euforia que é figurada como um valor positivo. Entretanto, aos termos não vencedor, perdedor e ao metatermo Zé Pretinho, atribui-se a marca disforia que é considerada como um valor negativo. Ressalta-se que euforia e disforia não são valores definidos pelo sistema axiológico do sujeito narratário, isto é, o leitor; entretanto, são valores que surgem escritos na narrativa da peleja.

Verifica-se, a partir das tensões dialéticas, entre os termos, semanticamente, opostos, e da qualificação euforia *versus* disforia, que cada um dos termos recebe os microssistemas de valores que compreendem as axiologias, ou seja, os valores éticos, estéticos e morais, inerentes aos sujeitos da narrativa. Por conseguinte, valendo-se desse argumento, profere-se que o metatermo Zé Pretinho, que simboliza, na superfície da narrativa, o poeta perdedor, representa um valor disfórico, já que, deixando de vencer a peleja, ele passou a assumir uma condição de vencido. Para ele, não vencer é sinônimo de fracasso, uma vez que era visto como um cantador invencível. Observe a fama de Zé Pretinho, na arguição dos versos:

“O dono da casa disse:
– Zé Preto, pelo comum,
Dá em dez ou vinte cegos
Quanto mais sendo só um
Mandou lá no Tucumeiro
Chamar José do Tucum.

Nota-se, nos versos citados, que o sucesso do poeta cantador repentista Zé Pretinho era grandioso em sua região, Tucumeiro, no Estado do Piauí-NE, antes da peleja com Cego Aderaldo.

Examinando-se o metatermo Cego Aderaldo, adversário de Zé Pretinho, percebe-se que ele representa um valor eufórico, quando se imagina sua na vitória obtida na peleja. Verifique como a euforia transparece nos versos:

“Ficou vaiado o Pretinho,
Aí eu lhe disse: – Me ouça.
José, quem canta comigo
Pega devagar na louça.
Agora o amigo entregue
O anel de cada moça.”

Por fim, pode-se proferir que, no nível fundamental do percurso gerativo da significação, a tensão dialética entre vencedor *versus* perdedor subjaz aos termos e metatermos, concretizando o discurso poético da narrativa que, simulada no octógono semiótico, procura esclarecer os níveis mais abstratos da produção, seu funcionamento e interpretação do discurso, produzindo sentidos ao conjunto de elementos das estruturas discursivas da *Peleja com Zé Pretinho*.

4.7 A VIRGEM E O CEGO

4.7.1 Segmentação

- Sg 1 A caminhada para Belém;
- Sg 2 O menino lhe pede comida;
- Sg 3 Ela lhe diz que não há o que comer;
- Sg 4 Ela avista uma quinta que tem maçãs;
- Sg 5 Percebe que o quinteiro é cego;
- Sg 6 Ela pede uma maçã a ele;
- Sg 7 Ele diz para ela entrar e escolher quantas maçãs quiser;
- Sg 8 Ela escolheu apenas três;
- Sg 9 A Senhora deu uma ao menino, outra a São José e guardou a terceira;
- Sg 10 O menino comeu a maçã;

Sg 11 O cego passou a ver;

Sg 12 Perguntaram ao cego quem lhe deu a vista;

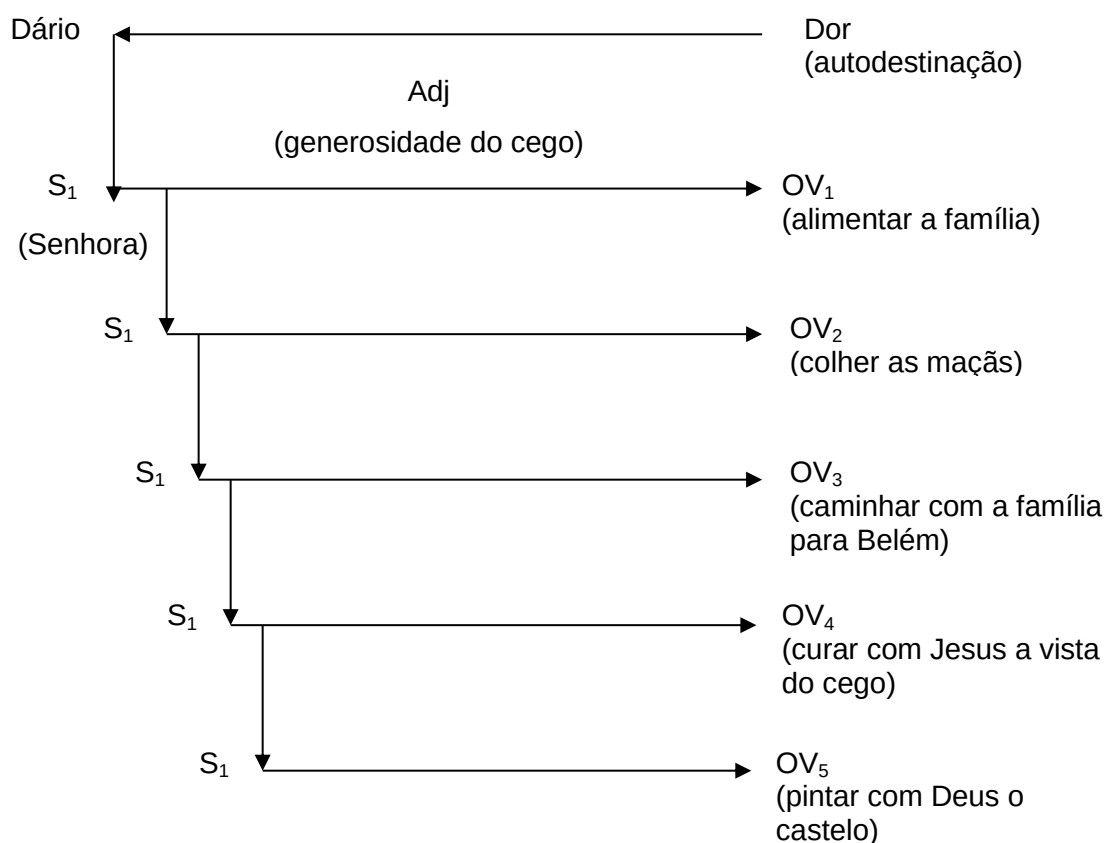
Sg 13 O cego disse que foi a Virgem Nossa Senhora e o seu menino;

Sg 14 Percebe-se que lá em cima existe um castelo.

4.7.2 Nível narrativo

A organização das estruturas narrativas do romance oral *A virgem e o cego* revela o aparecimento e atuação de sete Sujeitos semióticos: S_1 , Senhora; S_2 , menino e S. José; S_3 , São José, Virgem Maria e menino; S_4 , cego; S_5 , Virgem Nossa Senhora e menino; S_6 , curioso, e o S_7 , Deus e Virgem Maria.

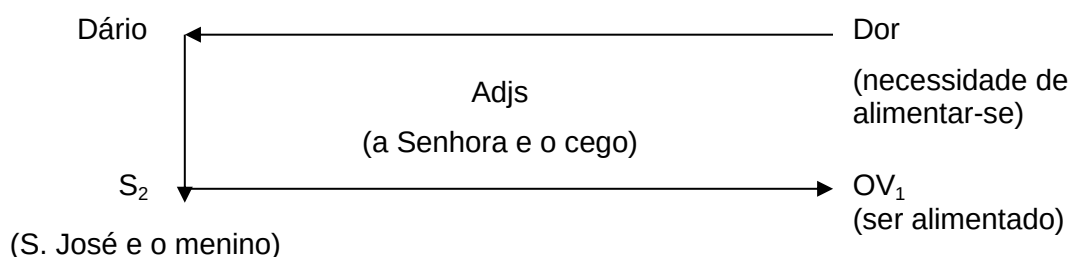
O Sujeito semiótico 1, S_1 , figurativizado por Senhora, a Virgem, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado segue seu percurso narrativo em busca de Seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , alimentar a família. Para realizar sua *performance* conta com a generosidade do cego, seu Adjuvante. Verifique o programa narrativo do S_1 :



Com um discurso sedutor e dotado de uma competência modal, o S_1 realiza sua *performance*, chegando ao estado final de seu percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 . Observe a diagramação:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$

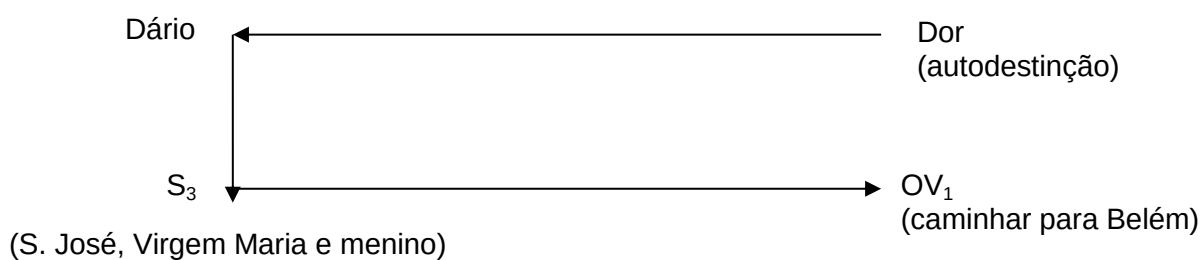
O S_2 , figurativizado por S. José e menino, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-ser*. É um sujeito destinado pela necessidade de alimentar-se. Tem como Objeto de Valor principal, o OV_1 , ser alimentado. Para que sua *performance* sobrevenha, conta com ajuda da Senhora e do cego quinteiro que permitiu a colheita das maçãs, seus Adjuvantes. Veja o programa narrativo do S_2 :



O S_2 consegue alcançar sua *performance*, chegando ao estado final de seu percurso narrativo em conjunção com seu Objeto de Valor, OV_1 . Verifique a representação:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$

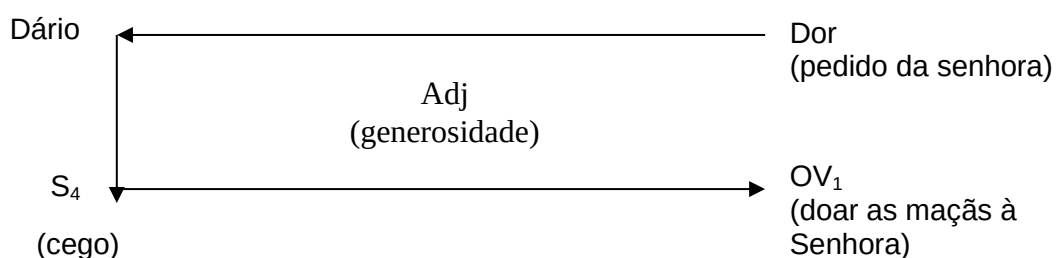
Nas figuras S. José, Virgem Maria e menino, o S_3 se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *querer-fazer*. Autodestinado segue seu percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , caminhar para Belém. Veja o programa narrativo do S_3 :



O S_3 atinge sua *performance*, passando da disjunção à conjunção com seu Objeto de Valor, OV_1 , no estado final de seu percurso narrativo. Verifique a representação:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$

O S_4 , na figura de cego, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade de um *dever-fazer*. Autodestinado segue seu percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , doar as maçãs à Senhora. Seu Adjuvante é a generosidade que tem. Veja o programa narrativo do S_4 :

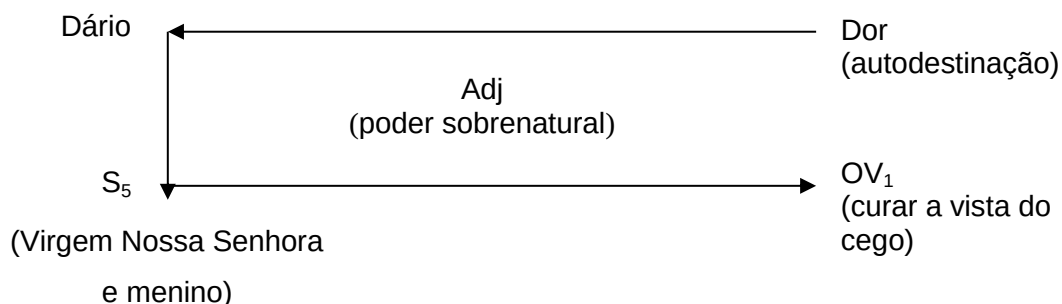


O S_4 realiza sua *performance*, passando da disjunção à conjunção com seu Objeto de Valor, OV_1 , no final de seu percurso narrativo. Observe a representação:

$$F = [(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$

O S_5 , figurativizado por Virgem Nossa Senhora e menino, instaura-se, nas estruturas narrativas, pela modalidade *poder-fazer*. Autodestinado segue seu

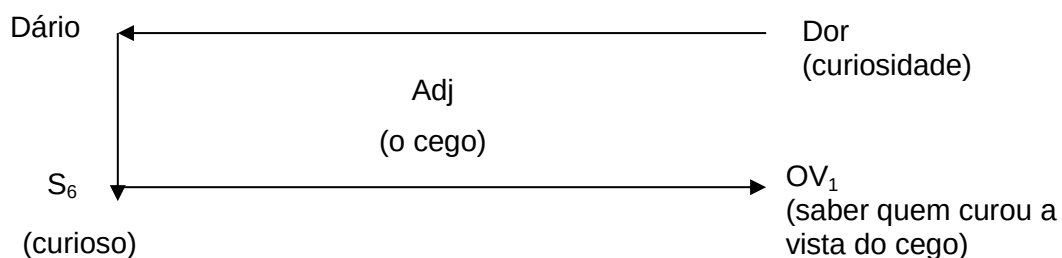
percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , curar a vista do cego. Seu Adjuvante é o poder sobrenatural que possui. Veja o programa narrativo do S_5 :



O S_5 concretiza sua *performance*, passando da disjunção à conjunção com seu Objeto de Valor, OV_1 , no final de seu percurso narrativo. Observe a representação:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$

Na figura curioso, o S_6 se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade *querer-saber*. Destinado pela curiosidade, qualidade que lhe é inerente, segue um percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , saber quem curou a vista do cego. Seu adjuvante é o cego que lhe deu a informação. Note o programa narrativo do S_6 :



O S_6 alcança sua *performance*, passando da disjunção à conjunção com seu Objeto de valor, OV_1 , no estado final de seu percurso narrativo. Constate a representação:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_6 \cap OV_1)]$$

Figurativizado por Deus e Virgem Maria, o S_7 se instaura, nas estruturas narrativas, pela modalidade *saber-fazer*. Autodestinado segue seu percurso narrativo em busca de seu Objeto de Valor principal, o OV_1 , pintar um castelo. Veja o programa narrativo do S_7 :



O S_7 executa sua *performance*, passando da disjunção à conjunção com seu Objeto de Valor, OV_1 , no final de seu percurso narrativo. Observe a representação:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cap OV_1)]$$

4.7.3 Nível discursivo

Na sintaxe discursiva do romance oral *A virgem e o cego*, constata-se que as relações intersubjetivas acontecem entre um enunciador implícito, por oposição a um tu, o enunciatário, tácito. Enquanto sujeito produtor do discurso, aquele que descreve o romance, semeia seis atores, na contextura discursiva, figurados como: Senhora, que recebe, também, as figuras Virgem Nossa Senhora e Virgem Maria; menino, Jesus; São José; cego; curioso e Deus.

Fincado no universo imaginário da tradição cultural do povo, em particular a tradição cristã, o enunciador expõe o sucedido, valendo-se de uma linguagem

elaborada e fiel às características do romance oral, transportando seu enunciatário a se regozijar com o episódio. Profere a narrativa através de uma debreagem enunciativa que lhe confere um distanciamento do enunciado, ou seja, o enunciador não participa da narrativa como ator; é, apenas, o relator dos acontecimentos. Observe a figurativização dos versos:

“A Senhora quando caminha, caminha p’ra Belém,
Com seu menino nos braços, que lhe pede de comer.”

Dos seis atores do enunciado do romance, o enunciador delega voz, apenas, à Senhora, ao cego e ao curioso, por meio de uma embreagem enunciativa, reproduzindo, deste modo, uma simulação da instância da enunciação, para causar uma impressão de realidade. Constate as elocuções da Senhora, do cego e do curioso, concomitantemente:

“– Dá-me uma maçã, quinteiro, para o menino comer.”
“– Entre a Senhora cá dentro, colha mil, quantas quiser.”
“–Quem te deu a vista, cego,.....quem te deu tão grande bem?”

Nas relações temporais do romance, percebe-se que o enunciador relata os acontecimentos, utilizando-se de uma sucessão de formas verbais flexionadas pretérito perfeito. Logo, averigua-se uma debreagem temporal enunciativa, nas elocuções pronunciadas pelo enunciador. As formas verbais indicadoras de um passado consumado podem ser verificadas nos versos:

“A Senhora, em vez de mil, não **colheu** mais do que três:
uma **deu**-a ao seu menino, outra **deu** a S. José,
e **ficou** outra em seu poder para o menino comer”

O tempo presente, indicador da debreagem temporal enunciativa, é evidenciado nas formas verbais inscritas nos versos:

“– Não **há** que comer, menino, não **há** que comer, meu bem.”
“Lá em cima **está** uma quinta, que ricas maçãs que **tem**!”
“O quinteiro que nela **assiste** cego **é**, que nada **vê**.”
“– **Dá-me** uma maçã, quinteiro, para o menino comer.”
“– **Entre** a Senhora cá dentro, **colha** mil, quantas quiser.”

Deduz-se, pois, que o jogo astuto entre passado e presente implanta, na narrativa, uma relação de anterioridade e posterioridade entre os fatos enunciados. A anterioridade, notificada pelo pretérito perfeito, diz respeito ao momento em que aconteceu a caminhada da Senhora para Belém e a posterioridade, evidenciada pelo presente do indicativo, está relacionada à instância da enunciação reproduzida pelo enunciador.

Percebe-se que a inteligência enunciativa daquele que relata o romance ao utilizar terminologias indicadoras dos tempos presente e passado esquematiza relações de identidade, proximidade e distanciamento entre os atores discursivos. Evidencia-se as relações identitária e proximal, nas expressões temporais linguísticas do presente, enquanto engendramento do tempo real, e a distal nas formas temporais do pretérito. Verifique a figurativização das relações indentitária, proximal e distal, respectivamente:

“– Dá-me uma maçã, quinteiro, para o menino comer.
– Entre a Senhora cá dentro, colha mil, quantas quiser.”
“quem o pintou foi Deus do céu e mais a Virgem Maria.”

Com referência às relações espaciais, argumenta-se que o espaço linguístico abrange um aqui, pressuposto por embaixo, lugar onde passam a Senhora, o menino e São José, quando seguem o caminho para Belém e um outro mencionado como lá em cima, onde está localizada a quinta e, por conseguinte, o cego quinteiro e o curioso. Veja a figurativização do verso:

“**Lá em cima** está uma quinta, [...]”

A partir dele, isto é, do lá em cima, articula-se que, por oposição, existe um aqui, que não foi figurativizado pelo enunciador; contudo, subjaz ao contexto semântico do romance em análise.

É possível, ainda, identificar um terceiro lugar um alhures, isto é, o céu, ou, ainda, o castelo citado, na trama discursiva. No contexto narrativo, Deus é do céu. Este entendido como castelo, que foi pintado por Ele e pela Virgem. Lugar que pode ser imaginado como morada celestial, reservada para Deus, anjos, santos (as) e para os justos. Observe a figuração dos versos:

“Lá em cima está um castelo pintado à maravilha:
quem o pintou foi Deus do céu e mais a Virgem Maria.”

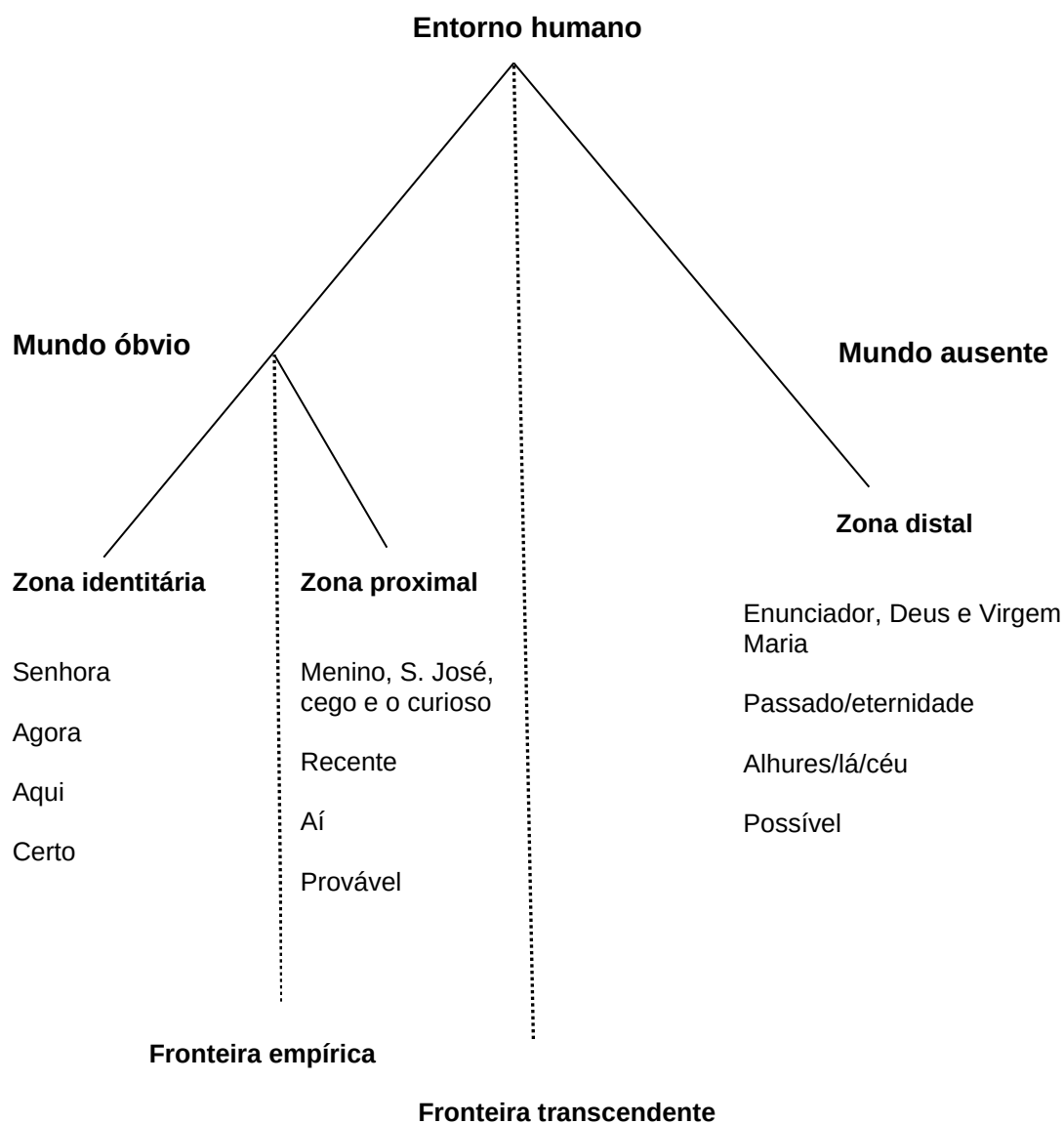
Num discurso que Jesus fez conhecido como *O sermão da montanha* há um versículo que faz menção ao céu como um reino preparado para os que, na terra, praticam a justiça: “Felizes os que perseguidos por causa da justiça, por que deles é o Reino dos céus” MATEUS, 1990, p. 1242). E, ainda, em Mateus (1990, p. 1244), lê-se: “Dê a quem lhe pedir [...]”. Referencia-se o discurso de São Mateus, escritor bíblico, para justificar, através da primeira citação, a alusão feita pelo enunciador ao castelo pintado por Deus e pela Virgem Maria, concebido como morada celestial, já que ele se refere a Deus como “Deus do céu”, induzindo as concepções seguintes: Ele é de lá, do céu e mora lá, assim como a Virgem Maria que o ajudou; a segunda, para evidenciar a postura do cego quinteiro que doou as maçãs a Nossa Senhora; destarte, sua atitude é digna da entrada no Reino dos céus.

Os espaços linguísticos mencionados como aqui *versus* lá/aí indicam proximidade e representam uma debreagem espacial enunciativa. Já o terceiro espaço denominado de lá/alhures representa uma debreagem espacial enunciva, isto é, um distanciamento. Os espaços tópicos caracterizadores dos pontos de referência em torno dos quais os atores se posicionam podem ser concebidos como estrada/caminho, quinta, céu e Belém. Observe a figuração dos versos:

“A Senhora **quando caminha**, caminha p’ra **Belém**,[...]”
“**Lá** em cima está uma **quinta**, [...]”
“quem o pintou foi Deus do **céu** [...]”

A debreagem espacial enunciativa aqui *versus* lá em cima, indica uma proximidade entre a Senhora, o menino, São José, o quinteiro e o curioso. Enquanto, a debreagem enunciva aponta um distanciamento entre os que estão no aqui e aquele que está no Céu. Consequentemente, essas relações assinalam, do ponto de vista da Semiótica das Culturas, as relações espaciais de identidade, proximidade e distanciamento, vivenciadas entre atores da narrativa, respectivamente, nomeadas de identitária, proximal e distal.

As relações intersubjetivas, espaciais, temporais e modais do romance oral *A Virgem e o cego* podem ser verificadas, no gráfico do entorno humano:



Na contextura semântica do romance *A virgem e o cego*, conferem-se os procedimentos de tematização e figurativização seguintes:

O tema cegueira expressa à enfermidade do quinteiro, o cego, e emerge, nas estruturas discursivas da narrativa por meio do verso:

“O quinteiro que nela assiste cego é, que nada vê.”

O cego que assiste na quinta permite que a Senhora, ou seja, a Virgem Maria, colha maçãs para saciar a fome de seu filho, o menino Jesus. Segundo a

discursivização do enredo, à medida que o menino comia a maçã, o cego recuperava a visão. Observe o verso:

“O menino comia a maçã e o cego se punha a ver.”

Quando o curioso perguntou ao cego quinteiro “– Quem te deu a vista, cego, quem te deu tão grande bem?”, ou seja, quem o havia curado da cegueira, ele respondeu-lhe:

“Foi a Virgem Nossa Senhora e o seu menino também.”

Para os adeptos do cristianismo o que aconteceu foi um milagre. Milagre é outro tema que aflora no enredo do romance, visto que o que aconteceu com a vista do cego perpassa a realidade da natureza humana. Logo, a imaginação daquele que crer, no caso, o cego do romance, apoia-se no poder sobrenatural atribuído aos atores Senhora e menino, para explicar o acontecimento extraordinário.

A pergunta daquele curioso, também conota fé, visto que a expressão “tão grande bem” está relacionada à vista do cego de forma enfática, deixando subjacente a intenção de mencionar o milagre acontecido. Quando o quinteiro, não mais cego, responde-lhe, traz à tona o sentido do milagre que aconteceu em sua vista, realizado pela Virgem e seu menino, o menino Jesus, que carregava em seus braços. A necessidade de saber daquele que interpela o cego, isto é, o curioso, é caracterizadora da temática curiosidade e está explicitada no verso:

“– Quem te deu a vista, cego, quem te deu tão grande bem?”

Conforme o acontecimento articulado, na narrativa, aparece o tema fé católica popular percebido pelo encadeamento das ideias do romance e de sua figurativização, desde o título até seu desfecho. Verifique a figuração dos versos:

“A **virgem** e o cego”

“ [...] **Deus** do céu e mais a **Virgem Maria**”

“[...] **S. José** [...]”

“Foi a **Virgem Nossa Senhora** e o seu **menino** [...]”

A oração de São Francisco de Assis reza em um de seus versos o seguinte dito:

“[...] Pois é dando que se recebe [...]”(IRALA, 2001, p. 14,)

Vale presumir que existe uma relação de similitude entre a ideia expressa por este verso citado e o contexto semântico do romance, precisamente, ao que se refere à generosidade do cego. Portanto, imagina-se que a doação das maçãs suscitou o milagre realizado pela Virgem Nossa Senhora e o menino ao curar sua vista, conforme relata o enunciador. Intui-se, destarte, que a generosidade do cego quinteiro é outro tema que dá sentido à narrativa. Atente para o verso:

“– Entre a Senhora cá dentro, colha mil, quantas quiser.”

A santidade dos atores Virgem Maria; Menino, Jesus; São José e Deus é um tema que emerge e inunda as estruturas discursivas do romance, denotando a crença na religiosidade cristã católica. Confira a figurativização dos versos:

“A Senhora quando caminha, caminha p’ra Belém [...]”
 “[...] S. José [...]”
 “Foi a Virgem Nossa Senhora e o seu menino também.”
 “[...] Deus do céu [...]”

Aquele que narra o romance, cita “Senhora”, com letra maiúscula, fazendo uma reverência a alguém que está numa posição que lhe é superior, assim como o faz a todas as outras figuras reveladoras de santidade, na narrativa. Para os cristãos católicos a Virgem Maria, ou Nossa Senhora, é a Mãe de Deus Maria Santíssima. Rainha e Mãe da Igreja são, também, expressões pelas quais é reconhecida. S. José é reconhecido, pela tradição popular do cristianismo como o pai adotivo de Jesus e o esposo de Maria. As expressões “Virgem Nossa Senhora e o seu menino”, ratifica a relação divinal entre a mãe, Maria, e o filho, Jesus. E por “Deus do céu”, concebe-se que é Deus Pai, criador de todas as coisas visíveis e invisíveis. Verifica-se, conforme os preceitos doutrinários do catolicismo que já, na terra, a igreja, embora imperfeita, é considerada adornada de verdadeira santidade. Através dela, da igreja, “adquirimos a santidade pela graça de Deus.” Seus membros, consoante, o Catecismo da Igreja Católica (2000, p. 237):

Munidos de tantos e tão salutareos meios, todos os cristãos, de qualquer condição ou estado, são chamados pelo Senhor, cada um por seu caminho, à perfeição da santidade pela qual é perfeito o próprio Pai.

A caridade é a alma da santidade à qual todos são chamados. Ela “dirige todos os meios de santificação, dá-lhes forma e os conduz ao fim.”

Deste modo, arremata-se, conforme com o texto citado, que, como a Senhora, o menino e São José, cada ser humano dotado de caridade, uma das três virtudes teologais, é passível de ser santo apesar de suas imperfeições e diferenças individuais e comportamentais; todavia, reitera-se que o requisito essencial é o amor, ou seja, a caridade.

Subjacente à figura castelo, observa-se a presença da temática paraíso, arquitetada na figura castelo. Este seria o lugar maravilhoso, reservado para a morada eterna dos justos, “pintado à maravilha”, isto é, laborado por Deus e pela Virgem Maria. Perceba a figuração dos versos:

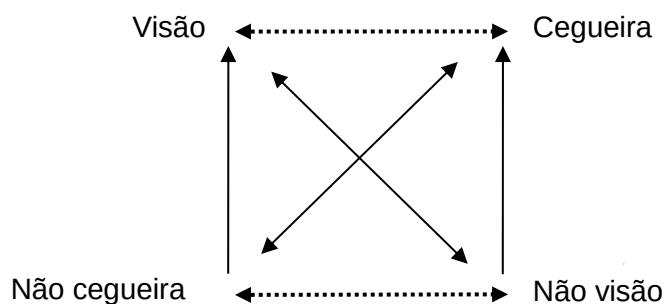
“Lá em cima está um castelo pintado à maravilha:
quem o pintou foi Deus do céu e mais a Virgem Maria.”

Com esta argumentação, ratifica-se a crença cristã católica que abrange o poder sobrenatural de Deus e da Virgem Maria, assim como, o porquê da narrativa ser considerada um *Romance oral sacro*.

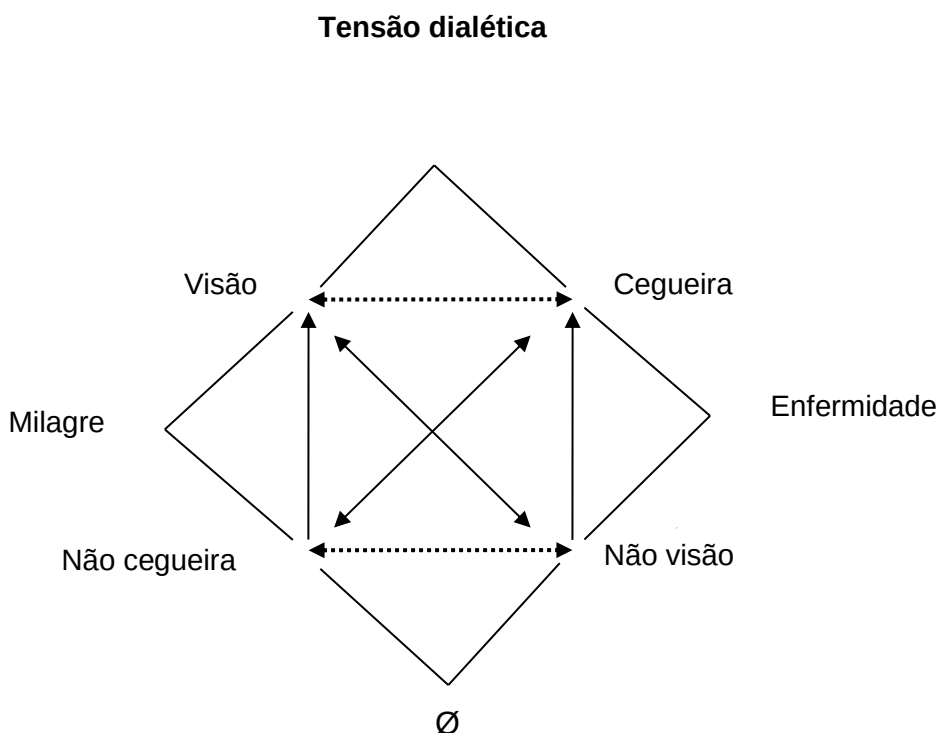
4.7.4 Nível fundamental

No nível fundamental do romance *A virgem e o cego*, examinam-se as categorias semânticas visão *versus* cegueira que estabelecem a base de sua estrutura discursiva, produzindo fundamento a uma oposição binária, através da qual os sentidos da narrativa se concentram. Empregando-se uma condição de negação a cada um dos dois termos contrários, obtêm-se dois termos contraditórios; conseqüentemente, não visão é o contraditório de visão e, e não cegueira é o de cegueira. Não visão e não cegueira são termos contrários entre si. Não cegueira implica visão e não visão implica cegueira. Depois de uma interpretação e uma formulação lógica das relações contrárias, contraditórias e implicatórias, é possível

representar a estrutura elementar da significação sob a forma de um quadrado semiótico. Veja a representação:



A tensão dialética estabelecida entre os termos contrários *visão versus cegueira* faz abrolhar as relações de contraditoriedade e as implicatórias. A partir delas, geram-se mais quatro termos, denominados de metatermos. A intrincada relação entre termos e metatermos produz o octógono semiótico que simula a estrutura mais profunda e abstrata do romance. Observe a figuração octogonal:



No octógono semiótico, os termos e metatermos simbolizam a tensão dialética de *A Virgem e o cego*. Nele, observa-se a reprodução do nível mais profundo da significação do romance. Percebe-se que os termos *visão versus cegueira* estão dispostos, no eixo dos contrários e, a partir deles, revelam a tensão dialética na vida do cego. No eixo dos subcontrários, da relação entre *não cegueira* e *não visão* provém o símbolo da inexistência semiótica, representado pelo símbolo: Ø. Na dêixis positiva, *não cegueira* implica *visão*, derivando o metatermo *milagre*. Na dêixis negativa, *não visão* implica *cegueira*, fazendo surgir o metatermo *enfermidade*.

Cada um dos termos da categoria de base da narrativa adquire a qualificação semântica *euforia versus disforia*. Aos elementos *não cegueira*, *visão*, e ao metatermo *milagre* emprega-se a marca *euforia* que é considerada como um valor positivo. Todavia, aos termos *não visão*, *cegueira* e ao metatermo *enfermidade* adjudica-se a marca *disforia* que é qualificada como um valor negativo. Ressalta-se que *euforia* e *disforia* não são valores definidos pelo sistema axiológico do sujeito enunciatário, isto é, o leitor; todavia, são valores que surgem minutados no discurso do romance.

A partir das tensões dialéticas entre os termos opostos e a designação euforia *versus* disforia, que cada um dos termos recebe, constatam-se os microssistemas de valores que compreendem as axiologias, ou seja, os valores éticos, estéticos e morais e a crença religiosa inerente aos sujeitos inscritos, na narrativa do romance. Valendo-se desta premissa, articula-se que o metatermo enfermidade, que simboliza a realidade do cego, no início da narrativa, é um valor disfórico, visto que, desprovido da visão ele tem limitações para viver. Ousando-se na interpretação, menciona-se que sua vida sem a “luz dos olhos” é como uma noite sem luar. No entanto, vale ressaltar que, apesar da cegueira, ele trabalha na quinta; logo, observa-se que não é um cego pedinte. Atente para o verso:

“O quinteiro que nela **assiste** cego é, que nada vê”

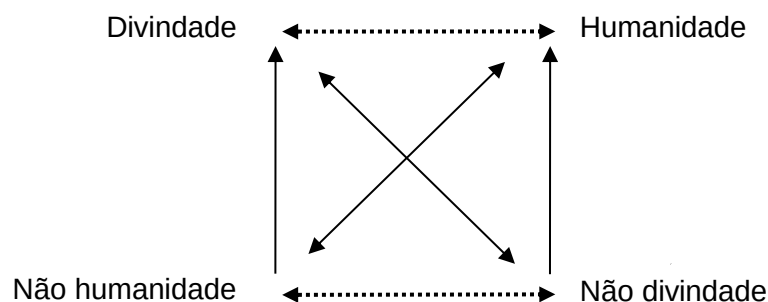
Verificando-se o metatermo milagre, sinônimo de cura da visão do cego quinteiro, na narrativa, percebe-se que ele traduz um valor eufórico, quando se refere à posterioridade do acontecimento em sua vida, isto é, momento a partir do qual ele passa a enxergar. Note o testemunho do próprio cego, na resposta que confere àquele que lhe interpela:

“– Quem te deu a vista, cego, quem te deu tão grande bem?
Foi a Virgem Nossa Senhora e o seu menino também.”

Consoante estes versos, a notícia de sua cura se espalhou e o povo, na pessoa do curioso, percebe que o cego recebeu um “grande bem”, isto é, um milagre.

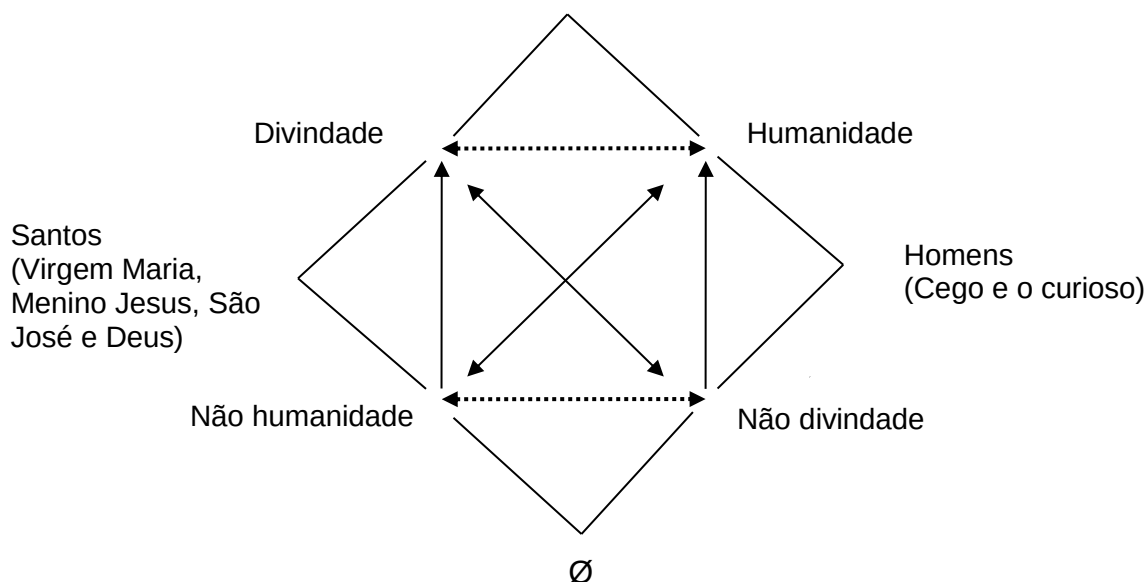
Verifica-se que há, na narrativa, outra tensão dialética. Agora, entre os termos divindade *versus* humanidade, que estabelecem, também, a base de sua estrutura discursiva e alicerça uma oposição binária, através da qual os sentidos da narrativa se convergem. Conferindo-se uma condição de negação a cada um dos dois termos contrários, alcançam-se dois termos contraditórios; logo, não divindade é o contraditório de divindade e não humanidade é o de humanidade. Não divindade e não humanidade são termos contrários entre si. Não humanidade implica divindade e não divindade implica humanidade. Após uma interpretação e uma formulação lógica das relações contrárias, contraditórias e implicatórias, fica possível simular a

estrutura elementar da significação sob a forma de um quadrado semiótico. Observe a demonstração:



A tensão dialética instituída entre os termos contrários divindade *versus* humanidade faz brotar as relações de contraditoriedade e as implicatórias. A partir delas, geram-se mais quatro termos, denominados de metatermos. A meandrosa relação entre termos e metatermos produz o octógono semiótico que figura a estrutura mais profunda e abstrata do romance. Verifique a representação octogonal:

Tensão dialética



Os termos e metatermos dispostos no octógono semiótico concentram uma das tensões dialéticas da narrativa *A virgem e o cego*. Os termos divindade *versus* humanidade encontram-se posicionados no eixo dos contrários e, no eixo dos subcontrários, a relação entre não humanidade e não divindade dá procedência ao símbolo da inexistência semiótica, Ø. Na dêixis positiva, não humanidade implica divindade, emanando o metatermo santos representado pelos atores Virgem Maria, menino, São José e Deus. Na dêixis negativa, não divindade implica humanidade, fazendo aparecer o metatermo homens.

Cada um dos termos da categoria de base da narrativa do romance adquire a qualificação semântica euforia *versus* disforia. Aos elementos não humanidade, divindade e ao metatermo santos, dirige-se a marca euforia que é considerada como um valor positivo. Entretanto, aos termos não divindade, humanidade e ao metatermo homens, arroga-se a marca disforia que é classificada como um valor negativo. Enfatiza-se, mais uma vez, que euforia e disforia não são valores definidos pelo sistema axiológico do sujeito enunciatário, isto é, o leitor; todavia, são valores que abrolham minutados no discurso do romance.

A partir das tensões dialéticas entre os termos opostos e a designação euforia *versus* disforia, que cada um dos termos recebe, verificam-se os microssistemas de

valores que compreendem as axiologias, ou seja, os valores éticos, estéticos e morais inerentes aos sujeitos discursivos, bem como, valores de ordem religiosa inscritos, na narrativa do romance. Destarte, utilizando-se dessa proposição, pronuncia-se que o metatermo homens que simboliza, no contexto do romance, a humanidade, é um valor disfórico, em relação ao estado de santidade que, de acordo com os preceitos da religiosidade cristã católica, é visto como um nível perfeição espiritual. Veja o relato do Catecismo da Igreja Católica (2000, p. 532) sobre o processo de santidade:

O caminho da perfeição passa pela cruz. Não existe santidade sem renúncia e sem combate espiritual [...]. o progresso espiritual envolve ascese e mortificação, que levam gradualmente a viver na paz e na alegria das bem aventuranças:
Aquele que vai subindo jamais cessa de progredir de começo em começo, por começos que não têm fim. Aquele que sobe jamais cessa de desejar aquilo que já conhece.

Enquanto homem, ou ser humano, necessita-se de uma constante conversão espiritual, ou seja, de um processo de humanização ou aprimoramento, já que se é dotado de imperfeição. Aventurando-se na interpretação, menciona-se que a santidade é um percurso que se inicia na mente, perpassa pelas atitudes do ser, durante toda sua vida na terra, para almejar-se o céu. Destarte, vale destacar que a atitude generosa do cego e o comportamento gentil do curioso, episódios tecidos no texto, são dignos de louvor. Considere a figuração dos versos:

“– Entre a Senhora cá dentro, colha mil, quantas quiser.”
“– Quem te deu a vista, cego, quem te deu tão grande bem?”

Averiguando-se o metatermo santos, na conjuntura da narrativa, percebe-se que ele revela um valor eufórico. As atitudes dos atores Senhora, menino, São José e Deus, na exposição do enunciador, são dignas de louvor. Pressinta a figurativização dos versos:

“– Dá-me uma maçã, quinteiro, para o menino comer.”
“O menino comia a maçã e o cego se punha a ver.”
“Foi a Virgem Nossa Senhora e o seu menino também.”
“[...] outra deu a S. José [...]”
“[...] quem o pintou foi Deus do céu e mais a Virgem Maria.”

Pelos sentidos dos versos, a começar pelo primeiro a ser citado, percebe-se a humildade da Senhora em pedir uma maçã ao cego. No segundo e terceiro, nota-se a processo milagroso que se dá na vista do cego à medida que o menino Jesus ia se alimentando da maçã que recebera por doação dele e o reconhecimento do milagre pelo quinteiro, já curado da cegueira. No quarto verso, surge a figura de São José, conhecido, através da tradição cristã, como pai adotivo de Jesus, obediente a Deus, castíssimo esposo de Maria e protetor de sua família e, no quinto, emerge o poder sobrenatural e benéfico de Deus e da Virgem como boa ação para com a humanidade.

Por fim, profere-se que, na estrutura fundamental da narrativa, as tensões dialéticas que subjazem aos termos e metatermos traduzidas nos octógonos semióticos procuram esclarecer os níveis mais abstratos da produção, seu funcionamento e interpretação do discurso, engendrando sentidos ao conjunto de elementos das estruturas discursivas que concretizam o romance sacro *A virgem e o cego*.

5 CONCLUSÃO

Nas análises laboradas nos discursos de e sobre cegos, escolhidos como amostra para esta pesquisa, foi possível apreender os objetivos propostos e se deparar com respostas compatíveis aos questionamentos que nortearam o transcurso deste trabalho, a partir dos pressupostos teóricos da Semiótica greimasiana e da Semiótica das Culturas, chegando-se, por conseguinte, a algumas deduções.

É notória a influência literária dos colonizadores portugueses na Literatura Popular brasileira, uma vez que esta foi composta, conforme Cascudo (1984, p. 29), por “elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual: indígenas, portugueses e africanos [...]”; contudo, foi “O português deu o contingente maior”, visto que foi considerado o ângulo cultural mais forte. Destarte, corrobora-se que os textos que constituem a população estatística da pesquisa são descendentes da tradição literária portuguesa, assim como de produções realizados por poetas populares brasileiros que, utilizando-se de sua criatividade, acrescentaram um algo a mais na tradição herdada dos colonizadores.

Na pesquisa analítica, a averiguação do nível discursivo dos textos selecionados mostrou que as relações intersubjetivas ocorrem, em sua maioria, entre um sujeito enunciador cego *versus* um sujeito enunciatário explícito ou tácito. Este, ora aparece figurativizado pelo pronome pessoal tu, ora por sua, levando-se a dedução de que “sua” é um revestimento figurativo do “tu”, pessoa próxima, com quem se fala, revelando, deste modo, marcas da oralidade, no texto popular, isto é, o modo coloquial de falar dos sujeitos discursivos, nos textos escritos, bem como, as relações subjetivas de identidade e proximidade entre eles. Observou-se, além disso, o aparecimento de algumas relações distais ocorridas entre os sujeitos eu/tu *versus* ele. As relações espaciais e temporais acontecem num aqui/aí e agora/recente, que corroboram as relações de identidade e proximidade entre o eu e o tu; mas também, num alhures/passado, que confirmam o distanciamento espacial e temporal do “ele” em relação ao “eu” e ao “tu”. Os atores discursivos são nomeados ora por nomes próprios, ora revestidos por papéis temáticos.

A partir do estudo minucioso da figurativização dos discursos de e sobre cegos desta pesquisa, observou-se a presença dos seguintes temas que circundam

pela semântica discursiva: cegueira, sofrimento, tristeza, desânimo, angústia, fé, pobreza, saudade, amizade, conformação, milagre, devoção, religiosidade católica popular, esmolar, carência, enganação, esperteza, desconfiança, falta de respeito, curiosidade, discordância, paz, arrependimento, doação, visão, generosidade, eternidade, felicidade, santidade, proteção, menosprezo, discriminação, privilégio, preconceito, reconhecimento, derrota, vitória, cegueira, fé católica popular, santidade e paraíso.

Na tematização, há uma reiteração do traço semântico cegueira em todos os textos selecionados e analisados como amostra para a pesquisa, confirmando o fato de que há sujeitos discursivos cegos tanto nos discursos de cegos quanto nos textos sobre cegos. Estes sujeitos aparecem figurativizados pelas imagens de: pedintes, cantador, poeta popular, poeta repentista, devoto e quinteiro – trabalhador de propriedade rústica. Notificou-se um fato curioso, no poema *Cantador que perdeu a vista* (CPV) e na canção *Luz e escuridão* (LE): a deleção do termo cego (a). Em (CPV), o sujeito enunciador não se nomeia cego, mas como “cantador que perdeu a vista”, poeta, violeiro e cantador, o que pode ser verificado a partir do título do poema. Deduz-se, por conseguinte, conforme o enredo, que ele age de tal modo por ser doloroso demais ter perdido a visão. Já na canção (LE), o enunciador não se refere as três irmãs como cegas, mas como as “três irmãs a quem a luz disse não”, deste modo, intui-se, pelo contexto, que seja uma forma eufêmica empregada para suavizar o peso ou a opressão que a terminologia “cegas” denota.

No nível narrativo, a figuração dos Sujeitos semióticos cegos, seus Objetos de Valor e a relação junctiva acontecem da seguinte forma: no poema (CPV), o cego recebe a figura de cantador que perdeu a vista e conclui seu programa narrativo em conjunção com o Objeto de Valor descrever o triste acontecimento de sua vida; no cordel (CVAMPC), é figurado por João Teotônio de Carvalho, alcança a conjunção com seu Objeto de Valor ser curado por Pe. Cícero; no conto (DCE), os dois cegos são figurativizados como pedintes e atingem a conjunção com o Objeto de Valor receber esmolas; na canção (LE), é figurado por três irmãs e obtém a conjunção com o Objeto de Valor ser inspiração; na quadra (MCC), é figurativizado por pedinte e entra em conjunção com o Objeto de Valor agradecer a esmola; na peleja (PCAZP), é figurativizado por Cego Aderaldo e adquire a conjunção com seus Objetos de Valor narrar à peleja e vencer a peleja com Zé Pretinho e, no romance

oral (VC), recebe a figura de cego e contrai a conjunção com o Objeto de Valor doar as maçãs à Senhora.

No nível fundamental, percebeu-se que as tensões dialéticas dos discursos analisados acontecem entre os termos, semanticamente, opostos ordenados a seguir: visão *versus* cegueira, cura *versus* enfermidade, doação *versus* enganação, luz *versus* escuridão, vencedor *versus* perdedor e divindade *versus* humanidade. A partir delas, foi possível reconhecer os sistemas de valores dos Sujeitos semióticos cegos e pronuncia-se que, entre eles, o mais importante é a visão. Sobre os demais, profere-se que ocupam lugar de destaque, em suas vidas, os valores positivos: alegria, amizade, sustentar os filhos sem mendigar esmolas, lembranças do tempo que não era cego, cura, doação, generosidade, bondade, verdade, respeito, confiança, inspiração poética, exercer a profissão, vencer a peleja, ser reconhecido como poeta; e, como valores negativos: cegueira, mendigar esmolas, mentira, preconceito, menosprezo, discriminação, indiferença, falta de respeito, maldade e pobreza.

Tanto nos discursos de cegos quanto nos sobre cegos, notificou-se a crença no catolicismo. As figuras que revelem a religiosidade católica popular são: devoto, igreja, benzer, vigário, Divina Providência, fé, promessa, devoção, milagre, Virgem Maria, São José, Espírito Santo, Deus, céu, castelo, mistérios do universo, Belém, Jesus, e Nossa Senhora das Dores. Esta figurativização da Virgem Maria é percebida, nos discursos apreciados, como sendo a santa da devoção dos cegos. Assim sendo, deduz-se que há uma relação de similitude entre o sofrimento do cego por não poder enxergar e o sofrimento da Mãe de Jesus por ocasião da morte do filho.

Além disso, verificou-se que as terminologias remetentes à religião Católica são grafadas com letra maiúscula. Esta é uma ocorrência bastante peculiar, mas também intuída como sinal de respeito para com alguém ou alguma coisa que lhe é superior. Ratifica-se, deste modo, a crença católica do sujeito cego, assim como a dos poetas que escreveram sobre eles, nos textos analisados que apresentam figuras religiosas.

Os sujeitos discursivos cegos ou não, da amostra selecionada, apresentam uma vasta visão de mundo. São cidadãos de bem e acreditam num mundo justo e fraterno, onde haja paz, respeito para com o próximo e caridade, mas, sobretudo,

onde o cego seja visto como alguém capaz de exercer uma profissão com a mesma dignidade de um sujeito não cego.

Destarte, enuncia-se que os objetivos da pesquisa foram alcançados e corrobora-se a hipótese de que os discursos de e sobre cegos pertencentes à Literatura Popular e analisados, nesta tese, delineiam a imagem do sujeito cego construída socialmente.

REFERÊNCIAS

- ADERALDO, Cego. **Eu sou o Cego Aderaldo**. Coordenação: Eduardo Campos; apresentação: Raquel de Queiroz. São Paulo: Maltese, 1994.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- ALCOFORADO, Doralice F. X. Ecos e ressonâncias: a onomatopéia na literatura oral. In: **Estudos de Literatura Oral**. Centro de Estudos Ataíde Oliveira. U.C.E.H. Universidade do Algarve, Campus de Gambelas, Portugal, 1996.
- _____. e ALBÁN, Maria del Rosário Suarez. **Romanceiro ibérico na Bahia**. Salvador: Livraria Universitária, 1996.
- AGOSTINHO, Aurélio. **Doutrina cristã**. São Paulo: Paulinas, 2002.
- _____. **Confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- ALMEIDA, Aluísio de. **142 histórias brasileiras colhidas em São Paulo**. In: RAM, São Paulo, 144: 161-332, nov. – dez. 1951.
- _____. O vigarista Malazarte. In: **Revista Investigações**. São Paulo. ano. III. n. 28. p. 83/101. 04.1951.
- ALVES SOBRINHO, José. **Cantadores, Repentistas e Poetas Populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- ANDRADE, Maria Margarida de. Traços Sociosemióticos e Culturais na Análise de um Texto. In: **SBPL-Revista Brasileira de Linguística**. V. 9, n. 1, São Paulo: Pêiade, 1997. p. 5- 21.
- A PESSOA é para o que nasce. Produção de Roberto Berliner. Manaus: Sonopress, 2005. 1 DVD.
- APPOLINÁRIO, Fábio. **Dicionário de metodologia científica**: um guia para a produção do conhecimento científico. São Paulo: Atlas, 2004.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 7 ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2003.
- AQUINO, Sancto Thomas. **Ars lógica**. Roma: Beato Reiser, 1948.
- ARAUJO, Inês Lacerda. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: UFPR, 2001.
- BANDEIRA, Pedro. **Matuto do “Pé Raxado”**. Juazeiro do Norte-CE, 1992.
- BARBOSA, Maria Aparecida. **Léxico, produção criatividade**: processos do neologismo. 3 ed. São Paulo: Plêiade, 1996. p. 16-47.

BARBOSA, Maria Aparecida. Campo conceitual e campo lexical dos termos globalização e mundialização: relações. In: **Revista Brasileira de Lingüística**. V. 19, n.1. São Paulo: Plêiade, 1999. p.29-45

_____. A parassinonímia nos dicionários de língua e nos dicionários de especialidade. In: **IV Congresso nacional de Lingüística e Filologia**. São Paulo, 2000. p.1-20.

_____. Relação de significação nas unidades léxicas. In: **Anais do 1º Encontro Nacional do GT de Lexicologia, Lexicografia e terminologia da ANPOLL**. CARVALHO, Nelly M. e SILVA, Maria Emília B. da. Recife, 1998. p. 19-40.

BARRETO, Luis Antônio. **Folclore**: invenção e comunicação. Aracaju: Scortecci, 2005.

BARROS, Diana Luz P. de. **Teoria semiótica do texto**. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **O Romancero Tradicional no Nordeste do Brasil**: uma abordagem semiótica. Tese de Doutorado apresentada à Pós-graduação em Lingüística da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1999.

_____. A tradição ibérica no romancero paraibano. João Pessoa: UFPB, 2000.

_____. O discurso semiótico. In: ALVES, Eliane; CHRISTIANO, Maria Elizabeth; BATISTA, Maria de Fátima (orgs.). **Linguagem em Foco**. João Pessoa: UFPB/Idéia, 2001.

_____. **A narrativização do romance oral O Cego**. Acta Semiótica et Linguística. São Paulo, V. 10, p. 67-78, 2004.

_____ et. al. **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: UFPB, 2004.

_____. Limites entre o Ramance oral e o Folheto de Cordel. In: **Santa Barbara Portuguese Studies**. University of California at Santa Barbara. V. IX, 2007.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. 4 ed. São Paulo: Pontes, 1995.

_____. A linguagem e a experiência humana. In: _____. **Problemas de lingüística geral II**. 2 ed. São Paulo: Pontes, 2006, p. 68-80.

_____. O aparelho formal da enunciação. In: _____. **Problemas de lingüística geral II**. 2 ed. São Paulo: Pontes, 2006. p. 81-90.

BERLINER, Roberto. **A pessoa é para o que nasce**. Filme documentário. DVD. COPACABANA FILMES – RIOFILME, 2005.

BRAGA, Teófilo. **Romanceiro geral Português Vol II**. Coleção outras obras. VEGA Ltda: Lisboa, 1907.

CABRAL, Elisa Maria. **Olhos da alma, cantos do coração**. Documentário em vídeo. Produção: PPGS-CCHLA-UFPB-PB, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

_____. **Civilização e Cultura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. **Coisas Que o Povo Diz**. 1ª ed. Rio de Janeiro: LOCH EDITÔRES S. A., 1968.

_____. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1952.

_____. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro, Americ, 1946. 2. Ed. Revista e aumentada. Salvador, Liv. Progresso, 1955.

_____. **Seleta**. Organização, estudos e notas do professor Américo de Oliveira Costa. 2. Ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1976.

_____. **Vaqueiros e Cantadores**: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA: edição típica vaticana. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CEGUINHAS DE CAMPINA GRANDE. **A pessoa é para o que nasce**. Manaus: Sonopress, 2005. CD 1 sonoro.

CHABROL, Claude et al. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHAFFE, Wallace. **O Significado e a estrutura lingüística**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

CORREIA, João David Pinto. **Romanceiro Tradicional Português**. Lisboa: Editorial comunicação, 1984.

_____. **Os romances Carolíngios da tradição Oral Portuguesa**. Literatura Lisboa: Colibri – Artes gráficas, 1993.

COSTA, F. A. Pereira da. **Folk-Lore pernambucano**. 1º Ed. Autônoma. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974.

COURTÉS, Joseph. **Analyse sémiotique du discours**: de l'énoncé à l'énonciation. Paris: Hachette, 1991.

DEELY, John. **Semiótica básica**. São Paulo: Ática, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., [sd.], p. 562.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2 ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Linguagem e ideologia**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2003.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à Lingüística da Enunciação**. São Paulo: Contexto, 2005.

FERRÉ, Pere e col.: Anastácio, Vanda; Marques, José Joaquim Dias, Martins e Ana Maria. **Romances Tradicionais**. Edição da Câmara Municipal do Funchal, 1982.

FONTES, Manuel da Costa. **Romanceiro Português dos Estados Unidos I**. NOVA INGLATERRA. Acta Universitatis conimbrigensis, Atlântida Editora, S. A. R. L., PEDRULHA- COIMBRA, 1980.

_____. **Romanceiro Português dos Estados Unidos II**. CALIFÓRNIA. ACTA UNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS. GRÁFICA DE COIMBRA, 1983.

_____. **Romanceiro da Ilha de S. Jorge**. Acta UNIVERSITATES CONIMBRIGENSIS. Gráfica de Coimbra, 1983.

_____. **Romanceiro Português no Canadá**. Acta Universitatis Conimbrigensis. Por ordem da universidade, Atlântida Editora, S. A. R. L., PEDRULHA-COIMBRA, 1979.

_____. **O Romanceiro Português e Brasileiro**: Índice temático e Bibliográfico Vol I. Publicado pelo Instituto Camões. COPYRIGHT, Madison, 1997.

FOUCAULT, Michel. As quatro similitudes. In: **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8 ed. São Paulo: Martins fontes, 1999. p. 23-57.

_____. **A arqueologia do saber**. 6 ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GALVÃO, Helio. **Romanceiro – Pesquisa e estudo**. Natal: UFRN-PROEX/PAE: Fundação Helio Galvão: Fundação Sócio-Cultural Santa Maria, 1993.

GIOVANNINI & SGARBOSSA. **Um santo para cada dia**. Tradução de Onofre José Ribeiro. São Paulo: Paulus, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.

_____. et. al. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar et al revisão técnica de Milton José pinto. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Semiótica do discurso científico e Da modalidade**. Tradução de Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difel, 1976.

_____. Os actantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude et. al. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo; Cultrix, 1977. p. 179-186.

_____. **Du sens II**: essais sémiotiques. Paris: Editions du Seuil, 1983.

_____. **Da imperfeição**. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2011.

HÉNAULT, Anne. **História concisa da semiótica**. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ILLARI, Rodolfo; GERALDI, João Wanderley. **Semântica**. São Paulo: Ática, 1985.

IRALA, Padre. Oração de São Francisco. In: **Louvemos o Senhor**. São Paulo: Associação do Senhor Jesus, 2001.

JOÃO, São. Evangelho. In: **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Sociedade Bíblica Internacional e Paulus, 1990.

LAUAND, Luiz Jean. Sobre a diferença entre a palavra Divina e a Humana. Orig. Publ. "**Revista da Faculdade de educação da universidade de São Paulo**", v. 11, n. 1, jan-jun. 1993. Disponível em <http://www.hottops.com/mp3/de_diferentia.htm>. Acesso em 18 de maio de 2007.

LIMA, Fernando de C. Pires. **Romanceiro**. Coleção Cultura e Recreio. Fundação Nacional para a Alegria no trabalho. Gabinete de Etnografia, 1959.

LIMA, Jackson da Silva. **O folclore em Sergipe**. I: Romanceiro. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

LOCK, John. (1632-1704). **Ensaio acerca do entendimento humano**. Os pensadores. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

LOPES, Edward. Semântica. In: **Fundamentos da Linguística contemporânea**.

São Paulo: Cultrix, 1995. p. 232-335.

LÓTMAN, Iúri. O conceito de texto. In: **A estrutura do texto artístico**. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. Sobre o problema o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org). **Semiótica russa**. Trad. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979.

_____. et al. Que nos traz uma abordagem semiótica? In: _____. **Ensaio de semiótica soviética**. Trad. Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LYONS, John. **Linguagem e Lingüística, uma introdução**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1987.

MACHADO, Irene A. Projeções da semiótica no Brasil. In: _____. **Escola de semiótica: a experiência de Tartú-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003.

_____. Um projeto semiótico para o estudo da cultura. In: _____. **Escola de semiótica: a experiência de Tartú-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003.

_____. Vocabulário básico semiótica da cultura. In: _____. **Escola de semiótica: a experiência de Tartú-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

MATEUS, São. Evangelho. In: **Bíblia Sagrada: edição pastoral**. São Paulo: Paulus, 1990.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte – Poesia e Linguagem do Sertão Nordestino**. 3 edição. Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

MULLER, Mary Stela; CORNELSEN, Julce Mary. **Normas e padrões para teses, dissertações e monografias**. 5. ed. Atualizada. Londrina: Editora da Universidade de Londrina, 2003.

NASCIMENTO, Braulio do. **Estudo sobre o romanceiro tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária-UFPB, 2004.

_____. **Catálogo do conto popular brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: IBCEC; Rio de Janeiro – RJ: UNESCO, 2005, 236p.

NEVES, Guilherme Santos. **Romanceiro capixaba**. Coleção estudos capixabas, vol.5. Fundação Nacional de Arte. Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1983.

NOTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **A semiótica no século XX**. 3 ed. São Paulo: Annablume, 1996.

OLIVEIRA, Ana Claudia e SANTAELLA, Lúcia (orgs.) **Semiótica da cultura, arte e arquitetura**. São Paulo: Educ, 1987.

OLIVEIRA, F. Xavier Ataíde de. **Coleção outras obras**. I vol. Vega: Lisboa, [s.d.].

_____. **Contos Tradicionais do Algarve**. Ed. Veja: Lisboa, [s.d.].

PAIS, Cidmar Teodoro. Systèmes de signes et systèmes de la signification au-delà du structuralisme: **Acta semiotica et linguistica**, 4 (2). São Paulo: Global, 1980. p. 69-80.

_____. A combinatória semêmica no enunciado simples. In: **Revista Brasileira de Lingüística**. V. 3. São Paulo: Vozes, 1976. p. 52-57.

PAIS, Cidmar Teodoro. Elementos para uma tipologia dos sistemas semióticos: **Revista Brasileira de lingüística**, 6(1). São Paulo: Duas Cidades, 1982. p. 45-60.

_____. Sociossemiótica, Semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento. In: **Anais do V Encontro da ANPOLL**. Porto Alegre: ANPOLL, 1991. p. 452-461.

_____. **Conditions sémantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexicale et discursive**. Doctorat d'État en-Lettres et Sciences Humaines. 3 tomes. Directeur de Recherche: Bernard Pottier. Paris: Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), 1993.

_____. Texto, discurso e universo de discurso. **Revista Brasileira de lingüística**. V. 8, n. 1 – Ano 8. São Paulo: Plêiade, 1995. p. 135-164.

PAIS, Cidmar Teodoro. O Percurso gerativo da enunciação: produtividade léxica discursiva. In: **Confluência, Revista do departamento de Lingüística da Unesp-Assis**. V. 3. Assis: UNESP-Assis, 1995. p. 162-181.

_____. Conceptualização, interdiscursividade, arquiteyto, arquidiscorso. In: **Revista Philologus**. Ano 8, n. 23. Rio de Janeiro: CIEFIL, 2002. p. 101-111.

_____. Literatura oral, Literatura Popular e Discursos Etno-literários. In.: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita et. al. **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: UFPB, 2004 p. 175-183.

_____. **Da Semiótica das Culturas a uma Ciência Das Interpretações**: Valores e saberes Compartilhados. SBPC/SBPL, 2006.

_____. **Visões de mundo e sistemas de valores em culturas da América Latina e do caribe**: elementos para um estudo contrastivo em semântica cognitiva e

semiótica das culturas. Disponível em:
<http://www.uniandrade.br/publicação/revista/cientifica/MontaArtigo.asp?ID=158>
 Acesso em 22 mar. 2007.

PANELAS, Oliveira de. **E Deus me fez cantador**. Maurice Van Woensel. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2005.

PAULO, São. Carta aos Hebreus. In: **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Sociedade Bíblica Internacional e Paulus, 1990.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica a afirmação do óbvio. Tradução: Eni P. Orlandi et al. 3 ed. Campinas: Cortez, 1997.

PEDROSO, Consiglieri. **Contos populares portugueses**. Coleção : outras obras. VEGA. 3. Ed. revista e aumentada, 1985.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótic and significs**: the correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

PERELMAN, Chain. **O Império Retórico**: retórica e argumentação. Lisboa/Portugal; Asa editores, 1999.

PIMENTEL, Altimar de Alencar e Cleide Rocha de Alencar. **Esquindô-lê-lê: cantigas de roda**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

PLATÃO. **Teeteto e Crátilo**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.

POTTIER, Bernard. **Linguistique générale**: Théorie et description. Paris: Klincksieck, 1974.

POTTIER, Bernard. **Sémantique générale**. Paris: PUF, 1992.

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

RASTIER, François. **Essais de sémiotique discursive**. França: Mame, 1973.

_____. **Sens et textualité**. Paris: Hachette, 1989.

_____. et BOUQUET, Simon (Orgs.) et al. (2002). **Une introduction aux sciences de la culture**. Paris: P.U.F., 2002.

_____. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. Tradução: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. João pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2010.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. **Cantigas de Cego**. João pessoa: Rigrafic, 1992.

RICHARDSON, Roberto Jany et al. Formulação de hipóteses. In: _____. **Pesquisa social – modelos e técnicas**. 3 ed. São Paulo:Atlas, 1999.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a Poesia Popular Brasileira**. 2ª. Ed. Petrópolis: Vozes. 1977.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, José Luis dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SARAIVA, Arnaldo. O início da literatura de cordel brasileira. In.: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita et. al. **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: UFPB, 2004, p. 127-133.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. 26ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MENDES, Simone [org.]. **Cordel nas gerais: Oralidade, Mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

SIQUEIRA, João Batista de. **Palavras ao Plenilúnio**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Vozes, [s.d.].

VASCONCELLOS, J. Leite de. **Romanceiro Português**. Vol II. Acta Universitatis conimbrigensis. Por ordem da universidade (IMPRESSO NAS OFICINAS DA ATLANTIDA), Coimbra,1960.

VILELA, José Aloísio. **Romanceiro Alagoano**. Maceió: Edufal, 1983.

VILELA, Mário. Semântica Lexical. In: **Estudos de Lexicologia do Português**. Coimbra: Almedina, 1994. p. 23-49.

VENTANIA, Elizeu. **O Rei das canções**. Biblioteca Ney Pontes Duarte, Mossoró - RN, 1989.

ANEXOS

ANEXO A (Código = CPV)**CANTADOR QUE PERDEU A VISTA**

Autor: Elizeu Ventania

Neste poema eu descrevo
tudo que me aconteceu
adoeci de repente
minha vista escureceu
foi este o maior desgosto
que a natureza me deu

Um mal atacou minha vista
fiquei na escuridão
me tranco dentro de um quarto
choro sem consolação
porque agora é difícil
exercer a profissão

Me consultei com dois médicos
cada qual mais afamado
os quais passaram remédios
tomei com todo cuidado
até a data presente
não encontrei resultado

A grande dor da tristeza
permanece no meu lar
fico triste quando escuto
um violeiro cantar
me deito na minha cama
começo logo a chorar

É triste para um violeiro
quando perde a sua vista
não ver mais os seus filhinhos
não anda só numa pista
esta é a maior tristeza
para o cantador repentista

Ando sem ver a estrada
como não vejo a comida
não vejo a face do povo
bebo sem ver a bebida
este é o maior desgosto
que sinto na minha vida

Pra mim não existe lua
o sol desapareceu
as estrelas se apagaram
e o mundo escureceu
cada um peça a Jesus
pra não ficar como eu
Eu sou pai de cinco filho

só tenho um de maior
este mesmo não trabalha
tenho quatro de menor
sendo para os ver pedindo
Deus me levando é melhor

o meu ganho é muito pouco
não dá para mim passar
meu povo também é pobre
não pode me auxiliar
eu começo a pensar nisto
não posso me controlar

Me resta agora as saudades
dos lugares que andei
amigos que me acolheram
colegas com quem cantei
são estas coisas da vida
que jamais esquecerei

Eu tenho muitos amigos
da praia até o sertão
também tenho bons colegas
exercendo a profissão
se pudessem salvariam
a minha situação

Só tive prazer na vida
quando tinha os olhos meus
você que escuta o poema
se tiver os olhos seus
levante as mãos para os céus
e dê mil graças a Deus

o jeito é me conformar
embora achando ruim
no final do meu poema
termino pedindo assim
a todos os meus conhecidos
que não esqueçam de mim

ANEXO B (Código = CVAMPC)

O CEGO DE VÁRZEA ALEGRE E O MILAGRE DO PE. CÍCERO
Autor: Abraão Batista



Ó Deus de bondade pura
Claro arrimo do perdão
inspirai-me nessa história
de amor e devoção
contando a capacidade
da grande veracidade
do Pe.Cícero Romão

Jesus Cristo está no céu
olhando pra nós na terra
ao lado do Espírito Santo
que a sapiência encerra
e Nossa Senhora das Dores
que é Mãe dos pecadores
dá perdão porque se erra.

Jesus no tempo passado
Ao mundo já ensinava:
A fé transporta as serras
E aos tristes acalentava
Não existe o impossível
tão pouco o irremovível
e muito mais propagava

Pois bem, agora temos
grande justificativa
na cidade de Várzea Alegre
que ficou alegre e viva
com esse acontecimento
presente do firmamento
que a nossa igreja priva.

João Teotônio de Carvalho
daquela mesma cidade
há oito anos foi vítima
de grande enfermidade
deixando-o cego totalmente
com tristeza de repente
tomando-lhe a felicidade.

Não ficou médico que ele
com dinheiro o receitasse
deu busca na capital
mas nada que melhorasse
foi até no macumbeiro
desse do Juazeiro
mas nada que provasse.

A sua vida dava pena
de angústia e desolação
pois como cego de guia
não encherava o chão;
a sua vista se acabou
como inválido ficou
nas trevas da solidão.

Aos 62 anos de idade
sua vista ele perdeu
e de lá para essa data
nada mais aconteceu
a não ser a escuridão
da dura escravidão
que na sua casa bateu.

Sendo guiado pelos outros
não podia mais trabalhar;
quem outrora fora rei
no roçado de limpar
agora era um cego
que a dura sorte, não nego
veio com ele morar.

Oito anos depois
num momento de dor
lembrou-se de Juazeiro
e do seu grande benfeitor
e lhe fez uma promessa
que no folheto se meça
com atenção e calor.

Nesse dia ele sofria
triste e abandonado
sem ver mais a luz do sol
nem a campina e o gado
se lembrava do alvorecer
e começava a sofrer
como um descunjurado.

Fez uma promessa de dor
como se fosse morrer
pediu ao Pe. Cícero
que o fosse socorrer
e a N. S. das Dores
que é Mãe dos pecadores
pediu a sua mercer.

A sua prece foi essa
que é mais ou menos assim:
Vala-me meu Padrim Cícero
dá teu sorriso a mim
fale a Tua Mãe Santíssima
virgem Santa Puríssima
faz a minha dor ter fim.

Eu prometo, Pe. Cícero
pela Virgem Nossa Senhora
se ficar bom dos meus olhos
logo que tenha melhora
vou a pé pro Juazeiro
como honroso romeiro
sem aperreio e demora.

A medicina dos homens
seu resultado me deu
– nunca mais com minha vista
olharei a luz do céu
perdoai ó Pai amado
pois me acho abandonado!
Foi o que se sucedeu.

Nove luas se passaram
sem nada lhe acontecer
mas numa noite sonhou
como eu vou escrever:
Padre Cícero chegava
ao pé da rede e falava
sem ele se aperceber.

Pe. Cícero dizia:
Teotônio deixe eu botar
esse colírio nos seus olhos
E vamos os dois passear;
tomando ele na mão
foram os dois pelo chão
e começava a encher gar...

No outro dia Teotônio
tomado com a emoção
contou o sonho aos amigos
que ouviram com atenção;
a promessa renovando
foi ele reacreditando
no Pe.Cícero Romão.

E aos 15 de setembro
No dia da procissão
Das festas do Juazeiro
Do Pe. Cícero Romão
Teotônio se levantou
E quase se assustou
Por causa de emoção.

As quatro horas da manhã
precisou ir ao quintal
levantou-se pelas paredes
como noutro dia igual
mas quando abriu a porta
quase que não suporta
devido o seu festival

Viu o céu por primeiro,
as estrelas do firmamento
olhou pra cerca e notou
o seu velho jumento
nisso a grande alegria
quase que o desmentia
sem o seu consentimento.

Esfregou os olhos e disse:
estou ainda sonhando!
Padre Cícero me ajude
porque vou acreditando;
quando a barra do dia
no horizonte surgia,
quase estava delirando.

O pessoal de sua casa
com alarido chamou
e daí a poucas horas
sua casa se completou
com gente de todo o canto
completando o espanto
que nunca se imaginou.

Da rua Coronel Pimpim
A toda a sua cidade
até o povo dos sítios
fez a festividade
com a quele acontecimento
dando agradecimento
de ver a grande verdade.

Três dias esse romeiro
ficou sem querer dormir
com medo de ficar cego
e voltava a sorrir
até com muito cansaço
dormiu sem embaraço
como um rico grão vizir.

Até o policiamento
da polícia militar
se comoveu com aquilo
que eu pude relatar
e quem trouxe informação
foi um católico capitão
que eu vou mencionar.

O delegado de Várzea Alegre
um capitão policial
homem sério e decidido
nos foi muito informal
pois com a sua informação
de respeitoso capitão
tem o nosso credencial.

Essa notícia correu
De Norte a Sul do Estado
E brevemente estará
No Japão, do outro lado,
Na Inglaterra e na França
Distribuindo ESPERANÇA
Ao pobre desenganado.

Louvado seja o meu Deus
e Padre Cícero Romão,
Nossas Senhora das Dores
a Virgem da Conceição;
Deus é Pai; o Filho de Deus,
para conhecimentos seus
Na terra da promessa.

ANEXO C (Código = DCE)

OS DOIS CEGOS E O ENGRAÇADO

Estórias da velha Luísa Freire, coletadas por Cascudo (1976, p. 47-48).

Dois cegos pediam esmola na porta de igreja quando entrou um rapaz muito engraçado e disse alto:

– Tome, dez tostões para cada um!

Não dera nem um vintém mas cada cego ficou pensando que o companheiro recebera o patacão de prata de dois mil-réis. Daí a pouco, um dos cegos pediu:

– Meu irmão, passe para cá a esmola que o devoto lhe deu para nós dois!

– Esmola? Eu ouvi ele dizer que era para nós dois e fiquei pensando que você tivesse recebido para trocar!

– Deixe de sabedoria e passe a esmola!

– Não tenho esmola, homem de Deus, você é que parece estar manhosando para o meu lado.

– Manhosando não; dê cá o dinheiro, seu velhaco, além de cego, ladrão!

– Ladrão é você, atrevido, mentiroso, quero meu dinheiro!

Ficaram debatendo, trocando desaforo e o povo juntando para ouvir a briga e o bate-boca quando o rapaz saiu e vendo a pendenga armada entre os dois cegos, gritou:

– Não! De faca, não!

Ouvindo isso, cada cego imaginou que o colega puxara a faca e tratou de fugir, às quedas, pedindo socorro. Foi uma pândega. O rapaz riu para morrer, mas acabou aquietando os cegos e dando a esmola direito.

ANEXO D (Código = LE)**A LUZ E A ESCURIDÃO**

Música e letra de Gilberto Gil

Dos mistérios do universo, a luz e a escuridão
Fazem par verso e reverso nos percursos da visão

A luz que corta qual faca afiada e bem precisa
E a escuridão faca cega que só apalpa e alisa

A luz e a escuridão, as duas irmãs mabaças
Uma diz sim, a outra não e ambas fazem suas graças

Aqui estão três irmãs a quem a luz disse não
E a escuridão disse sim acendendo a inspiração

Ó vida de tanto enredo, de tantas contradições
Aqui estão olhos que vêem pela luz dos corações

Ali onde o olhar é oco, é a voz da luz que fala
Luz das ceguinhas do coco iluminando esta sala

ANEXO E (Código = MCC)**MEU CAMINHO É O CÉU**

Quadra cantada pela cega Belizária, Espírito Santo-PB, anos 20, séc. XX.

Agradeço a sua esmola
E com muita alegria
Nossa Senhora das Dores
Fique em sua companhia

ANEXO F (Código = PCAZP)**PELEJA COM ZÉ PRETINHO**

Recolhida em Aderaldo (1994, p. 61).

Apreciem meus leitores
Uma forte discussão
Que tive com Zé Pretinho,
Um cantador do sertão,
O qual no tanger do verso
Vencia qualquer questão.

Um dia determinei,
Ao sair do Quixadá,
Uma das belas cidades
Do Estado do Ceará,
Fui até o Piauí
Ver os cantadores de lá.

Hospedei-me em Pimenteira,
Depois em Alagoinha,
Cantei no Campo Maior,
No Angico e na Baixinha;
De lá tive um convite
Para cantar na Varzinha.

Quando cheguei na Varzinha
Foi de manhã, bem cedinho,
Então o dono da casa
Me perguntou sem carinho:
– Cego você não tem medo
Da fama de Zé Pretinho?

Eu lhe disse: – Não senhor.
Mas da verdade eu não zombo,
Mande chamar este preto
Que eu quero dar-lhe um tombo.
Ele vindo, um de nós dóis
Hoje há de arder o lombo.

O dono da casa disse:
– Zé Preto, pelo comum,
Dá em dez ou vinte cegos
Quanto mais sendo só um
Mandou lá no Tucumeiro
Chamar José do Tucum.

Chamou um dos filhos e disse:
– Meu filhinho você vá
E diga a José Pretinho
Que desculpe eu não ir lá
E ele, como sem falta,
De noite venha por cá.
Em casa do tal Pretinho

Foi chegando o portador.
 Foi dizendo: – Lá em casa
 Tem um cego cantador,
 E meu pai manda dizer
 Que vá tirar-lhe o calor.

Zé Pretinho respondeu:
 – Bom amigo é quem avisa.
 Menino diga ao tal cego
 Que vá tirando a camisa,
 E mande benzer o lombo
 Que eu vou lhe dar uma pisa!

Todos zombavam de mim,
 Eu ainda não sabia
 Que o tal José Pretinho
 Vinha para a cantoria.
 Às cinco horas da tarde
 Chegou com cavalaria.

O Preto vinha na frente
 Todo trajado de branco,
 Seu cavalo encapotado
 Tinha um passo muito franco,
 Riscaram de uma só vez
 Todos no primeiro arranco.

Saudaram o dono da casa,
 Todos com muita alegria.
 O velho dono da casa
 Folgava alegre e sorria
 Vou dar o nome do povo
 Que veio pra cantoria.

Vieram: o capitão Duda,
 Tonheiro e Pedro Galvão;
 Augusto, Antônio Ferreira,
 Francisco Manuel Simão,
 Sr. José Carpinteiro,
 Francisco e Pedro Aragão;

O José da Cabaceira
 E seu Manuel Casado;
 Chico, Lopes, Pedro Rosa
 E Manuel Bronzeado;
 Antônio Lopes de Aquino
 E um tal de Pé Furado;

José Antônio de Andrade,
 Samuel e Jeremias;
 Sr. Manuel Tomás,
 Manduca, João de Ananias,
 E veio um vigário velho,
 Cura de três freguesias.
 Foi dona Meridiana,

Do Grêmio das professoras
Esta levou duas filhas
Bonitas e encantadoras;
Essas eram da igreja
As mais exímias cantoras.

Foi também Pedro Martins,
Alfredo e José Raimundo;
Sr. Francisco Palmeira,
João Sampaio Segundo
E um grupo de rapazes
do batalhão vagabundo.

Levaram o negro pra sala
E depois para a cozinha
Lhe ofereceram um jantar
De doce, queijo e galinha
Para mim veio um café
Com uma magra bolachinha.

Depois trouxeram o negro
E colocaram no salão,
Assentado num sofá,
Com a viola na mão,
Junto a uma escarradeira
Para não cuspir no chão.

Ele tirou a viola
De um saco novo de chita
E cuja viola estava
Toda enfeitada de fita.
Ouvi as moças dizendo:
– Grande viola bonita!

Então, para me sentar
Botaram um pobre caixão
Já velho, desmantelado,
Desses que vem com sabão;
Eu sentei, ele envergou
E me deu um beliscão ...

Eu tirei a rabequinha
Dum pobre saco de meia,
Um pouco desconfiado,
Por estar na terra alheia.
Ouvi as moças dizendo:
Meu Deus, que rabeca feia!

Uma disse a Zé Pretinho:
– A roupa do cego é suja;
Botem três guardas na porta
Para que ele não fuja.
Cego feio, assim de óculos,
Só parece uma coruja.

Disse o capitão Duda:
– Como homem mui sensato,
Vamos fazer uma bolsa,
Botar dinheiro no prato,
Que é mesmo que botar
Manteiga em venta de gato.

Disse mais: – Eu quero ver
Pretinho espalhar os pés.
E para os dois cantadores
Tirei setenta mil réis,
Mas vou interar oitenta;
Da minha parte dou dez.

Me disse o capitão Duda:
– Cego, você não estranha
Este dinheiro no prato.
Eu vou lhe dizer quem ganha:
pertence ao vencedor,
Nada leva quem apanha.

Nisto as moças disseram:
– Já tem oitenta mil réis
Porque o capitão Duda
Da parte dele deu dez.
Se encostaram a Zé Pretinho
E botaram mais três anéis.

Então disse Zé Pretinho:
– De perder não tenho medo.
Esse cego apanha logo,
Falo sem pedir segredo.
Tendo isto como certo,
Botou os anéis no dedo.

Afinamos os instrumentos,
Entramos em discussão.
O meu guia disse a mim:
– O negro parece o cão.
Tenha cuidado com ele
Quando entrarem em questão.

Eu lhe disse: – Seu José,
Sei que o senhor tem ciência.
Parece que é dotado
Da Divina Providência.
Vamos saudar o povo
Com a justa excelência.

P – Sai daí cego amarelo,
Cor de couro de toucinho.
Um cego da tua forma
Chama-se abusa-vizinho.
Aonde eu botar os pés
Cego não bota o focinho.

C – Já se vê que seu Pretinho
É um homem de ação
Como se maltrata outro
Sem haver alteração?
Eu pensava que o senhor
Possuísse educação.

P – Esse cego bruto, hoje,
Apanha que fica roxo.
Cara de pão de cruzado,
Testa de carneiro mocho!
Cego, tu és um bichinho
Que quando come vira o coxo!

C – Seu José, o seu cantar
Merece ricos fulgores,
Merece ganhar na sala
Rosas e trovas de amores.
Mais tarde as moças lhe dão
Bonitas palmas de flores.

P – Cego, eu creio que tu és
Da raça do sapo sunga.
Cego não adora a Deus,
O Deus do cego é calunga.
Aonde os homens conversa
O cego chega e resmunga.

C – Zé Preto, não me aborreça
Com o teu cantar ruim.
O homem que canta bem
Não trabalha em versos assim,
Tirando as faltas que tem,
Botando em cima de mim.

P – Cala-te, cego ruim!
Cego aqui não faz figura.
Cego quando abre a boca
É uma mentira pura.
O cego quanto mais mente
Inda mais sustenta a jura.

C – Este negro foi escravo
Por isso é tão positivo.
Quer ser na sala de branco
Exagerado e ativo.
Negro da canela seca
todo ele foi cativo.

P – Dou-te uma surra
De cipó de urtiga,
Te furo a barriga,
Mais tarde tu urra.
Hoje o cego esturra,
Pedindo socorro.

Sai dizendo:" - Eu morro,
 Meu Deus que fadiga,
 Por uma intriga,
 Eu de medo corro!

C – Se eu der um tapa
 Num negro de fama,
 Ele come lama
 Dizendo que é papa;
 Eu rompo-lhe o mapa,
 Lhe rasgo a espora,
 O negro hoje chora
 Com febre e com ingua!
 Eu deixo-lhe a língua
 Com um palmo de fora.

P – No sertão eu peguei
 Um cego malcriado,
 Danei-lhe o machado,
 Caiu, eu sangrei!
 O couro eu tirei
 Em regra de escala,
 Espichei numa sala,
 Puxei para um beco
 E depois dele seco
 Fiz mais de uma mala.

C – Negro és um monturo,
 Molambo rasgado,
 Cachimbo apagado,
 Recanto de muro.
 Negro sem futuro,
 Perna de tição,
 Boca de porão,
 Beiço de gamela,
 Venta de moela,
 Moleque ladrão.

P – Vejo a coisa ruim,
 O cego está danado,
 Cante moderado
 Que não quero assim.
 Olhe para mim,
 Que sou verdadeiro,
 Sou bom companheiro,
 Cante sem maldade.
 Eu quero a metade,
 Cego, do dinheiro

C – Nem que o negro saque
 A engolideira,
 Peça a noite inteira
 Que eu não lhe abrequer,
 Mas este moleque
 Hoje dá pinote,

Boca de bispote,
 Venta de boeiro,
 Tu queres dinheiro,
 Eu dou-te chicote!

P – Cante mais moderno,
 Perfeito e bonito,
 Como tenho escrito
 Cá no meu caderno.
 Sou seu subalterno
 Embora estranho,
 Creio que apanho
 E não dou um caldo,
 Lhe peço Aderaldo
 Reparta o ganho.

C – Negro é raiz
 Que apodreceu,
 Casco de judeu,
 Moleque infeliz.
 Vai pra teu pais
 Senão eu te surro,
 Dou-te até de murro,
 Te tiro o regalo,
 Cara de cavalo,
 Cabeça de burro!

P – Fale de outro jeito,
 Com melhor agrado!
 Seja delicado,
 Ganhe mais perfeito.
 Olhe, eu não aceito
 Tanto desespero,
 Cante mais maneiro,
 Com versos capaz.
 Façamos a paz
 E reparta o dinheiro.

C – Negro careteiro,
 Eu rasgo-te a giba,
 Cara de guariba,
 Pajé feiticeiro,
 Queres dinheiro,
 Barriga de angu,
 Barba de quando,
 Camisa de saia,
 Te deixo na praia,
 Escovando urubu.

P – Eu vou mudar de toada
 Para uma que meta medo.
 Nunca encontrei cantor
 Que desmanchasse esse enredo:
 É um dedo, é um dado, é um dia,
 É um dia, é um dado, é um dedo.

C – Zé Preto, esse teu enredo
Te serve de zombaria.
Tu hoje cegas de raiva,
O diabo será teu guia.
É um dia, é um dado, é um dedo,
É um dedo, é um dado, é um dia.

P – Cego, respondeste bem,
Como que tivesse estudado.
Eu, também de minha parte,
Canto verso aprumado:
É um dado, é um dedo, é um dia,
É um dia, é um dedo, é um dado.

C – Vamos lá, José Pretinho,
Que eu já perdi o medo.
Sou bravo como leão,
Sou forte como penedo.
É um dedo, é um dado, é um dia,
É um dia, é um dado, é um dedo.

P – Cego, agora puxa uma
Das tuas belas toadas,
Para ver se essas moças
Dão algumas gargalhadas.
Quase todo povo ri,
Só as moças estão caladas.

C – Amigo José Pretinho,
Não sei que hei de cantar.
Só sei que depois da luta
O senhor vencido está.
Quem a paca cara compra,
Cara a paca pagará.

P – Eu estou me vendo apertado
Que só um pinto no ovo,
E o cego velho danado
Satisfazendo este povo;
Cego, se não for massada,
Repita a paca de novo!

C – Digo uma vez digo dez,
No cantar não tenho pompa.
Presentemente não acho
Quem hoje o meu mapa rompa.
Paca cara pagará,
Quem a paca cara compra.

P – Cego o teu peito é de aço,
Foi bom ferreiro que fez.
Pensei que o cego não tinha
No verso tanta rapidez,
Cego, se não for massada,
Repita a paca outra vez!

C – Arre com tanta massada,
 Deste preto capivara:
 Não há quem cuspa pra cima
 Que não caia na cara.
 Quem a paca cara compra
 Pagará a paca cara.

P – Demore, cego Aderaldo,
 Cantarei a paca já:
 Tema assim só um borrego
 No bico do "carcará" ...
 Quem a caca... ai, num é caca ...
 Ai, é caca mesmo ... não ... é ...
 Diabo! é: quem a caca caca compra,
 Caca ... caca ... ca ... ca ... rá ...

Houve um trovão de risada
 Pelo verso do Pretinho.
 O capitão Duda disse:
 – Arreda pra lá, negrinho,
 Vai descançar teu juízo,
 Que o cego canta sozinho.

Ficou vaiado o Pretinho,
 Aí eu lhe disse: - Me ouça.
 José, quem canta comigo
 Pega devagar na louça.
 Agora o amigo entregue
 O anel de cada moça.

Desculpe, José Pretinho,
 Se não cantei a seu gosto.
 Negro não tem pé, tem gancho,
 Tem cara mas não tem rosto.
 Negro na sala de branco
 Só serve pra dar desgosto.

Quando eu fiz este verso
 Com a minha rabequinha,
 Procurei o negro na sala,
 Já estava na cozinha.
 De volta queria entrar
 Na porta da camarinha.

Festa de sapo em berreiro,
 Bicho de ruma em vasculho,
 Herança de filho pobre,
 Milho em lugar de gorgulho,
 É como samba de negro
 Não se finda sem barulho.

Tem muito negro de bem,
 Tem muito negro educado,
 Tem muito preto decente,
 Sabido e civilizado;

São Benedito era preto
Preto foi santificado.

São Pretos somente a pele,
Mas o espírito é bondoso.
Corretos e muito decentes,
De coração amoroso;
Pimenta do reino é preta
Mas faz um comer gostoso.

Agora, peço desculpa,
Que vou seguir meu caminho.
Deixando a terra alheia
Por outro Estado vizinho.
O negro que eu falei
Foi somente Zé Pretinho.

ANEXO G (Código = VC)

A VIRGEM E O CEGO

M. I. Pestana, pp. 25-26, apud Fontes (1997, p. 290-291).

A Senhora quando caminha, caminha p'ra Belém,
 Com seu menino nos braços, que lhe pede de comer.
 – Não há que comer, menino, não há que comer, meu bem.
 Lá em cima está uma quinta, que ricas maçãs que tem!
 O quinteiro que nela assiste cego é, que nada vê.
 – Dá-me uma maçã, quinteiro, para o menino comer.
 – Entre a Senhora cá dentro, colha mil, quantas quiser.
 A Senhora, em vez de mil, não colheu mais do que três:
 uma deu-a ao seu menino, outra deu a S. José,
 e ficou outra em seu poder para o menino comer.
 O menino comia a maçã e o cego se punha a ver.
 – Quem te deu a vista, cego, quem te deu tão grande bem?
 Foi a Virgem Nossa Senhora e o seu menino também.
 Lá em cima está um castelo pintado à maravilha:
 quem o pintou foi Deus do céu e mais a Virgem Maria.