

O desafio nos cordéis: lutar com as palavras não é luta vã

João Bosco Bezerra Bonfim

*Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.*

Carlos Drummond de Andrade

Neste artigo, parte da pesquisa denominada *O gênero do cordel sob a perspectiva crítica do discurso* (Bonfim, 2009), entre outros aspectos, examino os recursos de citação (discurso direto e indireto) como formas de configurar o debate verbal – a luta, o desafio – encontrado nos textos examinados. Verifica-se que esse recurso assume especial importância nos textos analisados, tendo como efeito aumentar ou diminuir o grau de dramaticidade nas histórias e, em consequência, prender mais a atenção do leitor/ouvinte. Para compreender esse mecanismo, utilizo-me do referencial da análise do discurso, na formulação de Fairclough (2003) e de Martin e Rose (2007, 2008) e da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), como formulado por Halliday (1994, 2004).

Para Martin e Rose (2007), assim como para a tradição de análise de discurso de diversas orientações, a utilização das vozes em um discurso é reveladora de sua intertextualidade, isto é, do modo como outros discursos estão presentes em um determinado texto (ver Fairclough, 2003; Maingueneau, 1997), tendo sido de Bakhtin (1997) uma das contribuições mais valiosas para esse conceito.

A presença de outras vozes no discurso

Em LSF, Halliday (1994, 2004) chama esse recurso de projeção, que é a relação entre o processo verbal¹ (“dizer” ou assemelhado) e aquilo que é

¹ Na nomenclatura da LSF, “processos” correspondem ao que, em nossa gramática tradicional, chamamos de “verbos”. Entretanto, Halliday cria subcategorias, tais como processos materiais (grosso modo, correspondentes às ações e modificações que ocorrem no mundo, tais como comer, dirigir, votar e assim por diante); processos mentais, correspondentes ao mundo interior (tais como gostar, compreender); processos verbais (dizer, perguntar, responder); processos relacionais (grosso modo, correspondentes aos verbos ser, estar, parecer e equivalentes); e processos comportamentais (tais como desmaiar, escutar).

dito. Mas, igualmente, o que é pensado ou sentido pode ser objeto de uma projeção. Outros marcadores podem ser introdutórios das vozes, como no início de cada uma das fases da narração.

A seguir, veremos como esse mesmo recurso se revela fundamental para a negociação das atitudes (Martin, 2008), na qual estão envolvidos três principais aspectos: afeto (*affect*), julgamento (*judgement*) e apreciação (*appreciation*), e seus recursos são empregados “para negociarmos nossas relações sociais, o que é feito ao dizermos aos nossos ouvintes ou leitores como nos sentimos sobre coisas e pessoas” (Martin e Rose, 2007, p. 26). O afeto está vinculado aos sentimentos, ao passo que o julgamento diz respeito ao caráter das pessoas envolvidas, enquanto a apreciação está relacionada à avaliação de coisas, fenômenos e instituições. Deve-se considerar que todos esses aspectos podem assumir dois polos em um gradiente, o negativo e o positivo, os quais podem ser expressos direta ou implicitamente. Uma realização direta se dá por grupos nominais que expressem afetos; já a indireta pode ser inferida com base na descrição do comportamento das pessoas, o que inclui a realização de processos (Martin e Rose, 2007, p. 26 e ss.).

O coro de vozes e a expressão dos sentimentos

Esse sistema da Avaliatividade, por sua vez, compreende três subsistemas: *engajamento*, *atitude* e *gradação*. O engajamento diz respeito à possibilidade de o texto conter uma única voz (monoglossia), ou ter mais de uma (heteroglossia). Se for o caso da segunda hipótese, as vozes aparecerão pelos recursos da projeção, modalidade e concessão.

Com base nos cordéis analisados², entendo o uso da projeção, entre outros aspectos, como recurso para representar disputas: os desafios verbais. Essa característica tem especial relevo nas histórias de luta, como o afirma Ferreira (1993), para quem o duelo verbal nos folhetos de cordel remonta aos romances de cavalaria, nos quais os valores portados por cada cavaleiro e suas palavras de bravura têm o efeito de tentar subjugar o adversário. Em sua análise dedicada ao cordel *A batalha de Oliveiros e Ferrabrás*, de Leandro Gomes de Barros, a autora destaca:

No diálogo que se instala entre Oliveiros e Ferrabrás, no famoso folheto de Leandro, a palavra se torna a ocupação primordial de

² Na pesquisa, analiso os cordéis: *O boi misterioso* e *O cavalo que defecava dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros; *A moça que dançou depois de morta*, de J. Borges; *O monstruoso crime de Serginho em Bom Jesus de Itabapoana*, de Apolônio Alves dos Santos, e *A chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco (Bonfim, 2009).

rivais, o discurso como que constrói a retórica do combate, e chega mesmo a substituir a ação, observando-se uma sequência em que o combate é explicitamente substituído pela disputa verbal [...]. “Levante-se cavaleiro/ pegue a arma, se apronte/ pegue o cavalo e se monte/ trate de ser bom guerreiro/ ponha seu corpo ligeiro/ veja não de uma falha/ a morte entre nós se espalha/ a hora de um é chegada/ lance mão de sua espada/ vamos entrar em batalha”. (Ferreira, 1993, p. 80)

As histórias de luta são uma constante no cordel, como em *A batalha de Oliveiros e Ferrabrás*, escrita por Leandro Gomes de Barros, com base em *Carlos Magno e os doze pares de França*, até os “cavaleiros” nacionais, que são os cangaceiros, como Antonio Silvino e Lampião, cujas histórias foram contadas por seus contemporâneos. A presença do cordel é tão importante para o fenômeno do cangaço brasileiro que os folhetos e versos guardados na memória popular têm servido de fonte para recompor a própria história desse movimento que abalou o Nordeste nas três primeiras décadas do século XX.

Em relação aos duelos verbais, ressalto que o cordel mantém um vínculo muito forte com a cantoria, a qual assume a forma de um debate entre dois cantadores. Nessa contenda, ora são colocadas à prova as qualidades de cada um deles (com manifestações de afetos e julgamentos sobre o caráter do adversário), ora o objeto da disputa são os conhecimentos que os cantadores dominam em relação a certo tema (religião, mitologia, natureza). Muitas dessas pelepas, como são chamadas, transformaram-se em cordéis de grande sucesso, como é o caso de *A peleja de Manoel Riachão com o Diabo* (Barros, s.d.) ou *A peleja de Inácio da Catingueira com Romano da Mãe D’água* (em Lessa, 1982).

Dada a relevância que a disputa tem nos folhetos, criei a nomenclatura “desafio” para as fases³ de alguns dos cordéis aqui analisadas, particularmente de *O boi misterioso* e *O cavalo que defecava dinheiro*. Tal categoria se fez necessária para poder indicar, apropriadamente, uma sequência de atividades que é realizada muito mais por palavras do que por ações. Em *O boi misterioso*, disputas e desafios entre vaqueiros e o boi; em *O cavalo*, a trama entre o compadre pobre e o duque, na qual o primeiro, pela artimanha, faz com que o segundo (movido pela ambição) seja atraído para suas armadilhas.

³ As “fases”, no contexto desta pesquisa, referem-se a desdobramentos dos “estágios”. Os estágios básicos de uma narrativa são: Complicação, Avaliação e Resolução, podendo haver ou não estágios de Orientação e de Coda. Os estágios, por sua vez, podem se subdividir em fases, nomeadas como cenário, descrição, evento(s), efeito(s), reação reflexão, problema, solução e comentário, podendo ainda haver outras, específicas de texto particulares.

O sistema do Engajamento, particularmente o proposto por Martin e Rose (2007, p. 48) revela-se adequado para a realização de tal análise. Por intermédio do mecanismo da heteroglossia, distintas vozes são chamadas ao discurso, seja por meio da projeção (citação direta e indireta), da modalidade (num gradiente entre o positivo e o negativo, o grau de certeza ou incerteza) ou da concessão (manifesto pelos recursos que implicam hipótese).

A oração como troca de informações e de bens e serviços e as negociações em torno poder

Para compreender melhor essa manifestação discursiva, faz-se necessário recompor a dimensão de troca que é realizada na oração, como parte de metafunção Interpessoal⁴, que configura as Relações no discurso. De acordo com Halliday (2004, p. 107 e ss.), do ponto de vista da troca, a oração é responsável pela interação que envolve falante/escritor, de um lado, e ouvinte/leitor, de outro. No ato de falar, o orador adota para si mesmo um papel no discurso e, ao fazê-lo, posiciona o ouvinte em um papel complementar. E espera que o ouvinte aceite esse papel. Ao fazer uma pergunta, o falante assume o papel de demandante/solicitador de informação e requer do ouvinte que este assuma o papel de supridor da informação demandada.

Neste segmento de *O boi misterioso*, temos um exemplo desses posicionamentos (processos projetantes sublinhados e projeção em itálico), no exemplo (1):

- (1)
1184. O coronel perguntou-lhe:
1185. *- de que parte é cavalheiro?*
1186. *- do sertão de Mato Grosso,*
1187. respondeu o tal vaqueiro,
1188. *- a que negócio é que vem?*
1189. perguntou-lhe o fazendeiro. (OBM)⁵

Os papéis reconhecíveis no discurso são dois, portanto: o de fornecedor (*giving*) e de solicitante (*demanding*), seja o falante fornecendo algo ao

⁴ Na reflexão da Linguística Sistemico-Funcional, a linguagem pode ser vista como sendo de três tipos complementares: para o estabelecimento de relações entre falantes (metafunção Interpessoal); para a construção da experiência (metafunção Ideacional); e para a organização do discurso (metafunção Textual).

⁵ Trecho extraído de *O Boi Misterioso* (OBM). Os números entre parênteses representam o extrato; e aqueles à esquerda dos versos correspondem à numeração destes na sequência do texto integral do romance ou folheto.

ouvinte (uma informação, por exemplo, como – *do sertão de Mato Grosso, respondeu o tal vaqueiro*), seja pedindo algo (como em – *O coronel perguntou-lhe: de que parte é o cavaleiro?*).

Mas, de acordo com Halliday, mesmo essas categorias tão elementares envolvem noções complexas: “dar” significa “convidar o outro a receber”; e “pedir” significa “convidar o outro a dar”. Portanto, o falante não está fazendo apenas algo por si mesmo; está, ao mesmo tempo, requerendo algo do ouvinte. Então, tipicamente, um “ato” de fala é algo que deve ser mais apropriadamente chamado de “interato”, uma troca, na qual “dar” implica “receber” e “pedir” implica “dar” em resposta.

Simultaneamente a essas duas distinções, há outras duas, que as atravessam: o que é dado ou pedido podem consistir de informações ou bens e serviços, como no quadro 1, que reproduz Halliday (2004, p. 107).

Quadro 1: troca de informações e de bens e serviços

Papel na troca	Bem trocado	
	a) bens e serviços	b) informação
i) fornecedor	“oferta” Você aceita um café?	“afirmação” Ele está dando um café a ela.
ii) solicitante	“ordem/comando” Me dê um café.	“pergunta” O que ele está dando para ela?

No exemplo (2), abaixo, por intermédio da linguagem, o que está sendo demandado é um serviço (mande o cavalo “Perigoso”), de natureza não verbal. Em outras palavras, ainda que realizada por meio da língua, o bem e serviço trocado é estritamente não verbal (uma ação – *trazer* – e um bem – *o cavalo*). Nesses casos, a linguagem é usada apenas como auxiliar do processo que está em ação:

- (2)
666. *diga ao vaqueiro que mande*
667. *o cavalo “Perigoso”. (OBM)*

Mas o mesmo não ocorre em (3), em que se pede uma informação, ou seja, a linguagem não é apenas o fim, como é também o meio da troca. Essa é uma troca de informação.

- (3)
1133. *me diga o que se passou? (OBM)*

Na formulação da LSF, portanto, quando tomadas em conjunto, são

as seguintes as funções primárias do discurso: oferta, ordem, asserção e pergunta. Quando a linguagem é usada para intercâmbio de informações, a oração assume a forma de uma *proposição*, isto é, de algo em torno do qual se pode argumentar, que pode ser afirmado ou negado, colocado em dúvida, contraditado, reafirmado ou aceito com ressalvas; pode, ainda, ser qualificado, modulado, ou constituir objeto de arrependimento. Quando bens e serviços são trocados, temos propostas (*proposal*). Estas, por sua vez, poderão ser aceitas ou recusadas.

O passo seguinte é analisar o que tais trocas (de informações, por um lado, e de bens e serviços, por outro) realizam nos textos aqui analisados. Para efeitos de análise de discurso, a identificação de proposições e de propostas é importante para verificar os papéis de poder que são assinalados no discurso.

Uso do discurso direto e produção da dramaticidade

Concentro-me primordialmente nas disputas que se dão pelos mecanismos da projeção, sob a forma de *citação* e *relato*. A esse respeito, Halliday afirma que a distinção entre as duas realizações de projeção não é meramente formal, pois há diferenças marcantes no significado produzido pela parataxe, por um lado, e pela hipotaxe, por outro (2004, p. 462). Na citação, isto é, discurso direto, o elemento projetado tem *status* de independência (parataxe). Torna-se, portanto, mais vívida e imediata, um efeito que é proporcionado pela orientação dos elementos dêiticos, o que pode conferir aspectos dramáticos, sendo particularmente associada a certos registros narrativos, ficcionais e pessoais. Não é utilizada apenas para locuções, mas também para pensamentos, ainda que não sejam em primeira ou em terceira pessoa, com um narrador onisciente.

No trecho (1), acima, como se pode notar, observamos a citação direta, o que confere vivacidade ao debate. Nesse trecho, do ponto de vista da função discursiva, está bem marcada a posição de solicitante de informação que cabe ao coronel (*- de que parte é cavaleiro? e - a que negócio é que vem?*). A propósito, esse mecanismo é revelador do poder: quem pode demandar informações?

Em *O boi misterioso*, o papel de demandar informações cabe a poucas pessoas: ao coronel Sisenando, a Sérgio, o vaqueiro de Minas, e ao índio Benvenuto, como se pode ver pelos exemplos citados adiante. Cada um deles tem uma fonte de poder: o coronel, as fazendas, gado, empregados e escravos; Sérgio, o vaqueiro de Minas, a maestria de vaqueiro e o fato de vir de longe; Benvenuto, por ter poderes de comunicação com os seres que

portam o traço de [+sobrenatural].

a) O coronel Sisenando como solicitante de informações, em (4) e em que o processo verbal usado (perguntar) reveste-se de autoridade. No contexto, os exemplos revelam o poder que o participante desfruta em relação ao outro (lhe).

(4)

511. O coronel perguntou-lhe:
512. - *de que parte é o cavalheiro?* (OBM)

Na mesma linha de raciocínio, em (5), o processo projetante revela a autoridade de quem pode dar uma ordem (*vá* e *diga*) com a presença do imperativo, o que é pouco comum. Estes exemplos são representativos do ator social coronel Sisenando e só ocorrerão com outros participantes, em condições excepcionais, como se verá adiante.

(5)

662. O coronel Sisenando
663. chamou Mamede Veloso
664. lhe disse: *Mamede vá*
665. *à fazenda do Mimoso* (OBM)

b) O vaqueiro de Minas como solicitante/fornecedor de informações:

(6)

507. [o vaqueiro de Minas] Perguntou: *qual dos senhores*
508. *é o coronel aqui?*(OBM)

Em (6), outro participante tem o poder de manifestar-se por perguntas, demandando informações. Trata-se de um ator social importante, que tem uma espécie de gesta contada no romance de Leandro Gomes de Barros. Ele atua na maior parte das sequências, como perseguidor do boi.

c) O vaqueiro Benvenuto como solicitante de informações:

(7)

1112. Então perguntou o índio
1113. *pegaram o misterioso*
1114. *que atrás até morreu,*
1115. *o cavalo "Perigoso"?*(OBM)

Em (7), outra exceção é feita a um dos atores que tem direito a demandar informações: o vaqueiro Benvenuto. Entendo essa realização também como uma demonstração do poder desse participante, o que é uma das maneiras de identificar quem "pode" e quem "não pode" em uma história, fator que é relevante para qualquer interpretação de texto.

Esse mesmo participante é também o emissor de uma "ordem" ao pró-

prio coronel Sisenando, mais uma manifestação de seu poder, revelada por meio da troca, como se pode ver em (8) e (9). Quem poderia “mandar” no coronel, se não alguém dotado de algum tipo de poder que não o material ou político?

(8)

343. Disse o índio Benvenuto

344. – *coronel se desengane* (OBM)

(9)

447. *querendo me dispensar,*

448. *pode me dizer agora* (OBM)

Em *O boi misterioso*, portanto, vemos o quanto o artifício da projeção (seja de propostas ou de proposições) é revelador dos mecanismos de poder entre os participantes. No contexto desse cordel, esse recurso trabalha em associação com outros (como a recontextualização dos participantes) para configurar esse mundo, esse sertão, e suas relações de força (cf. Bonfim, 2009).

Em outro cordel, *O cavalo que defecava dinheiro*, localizamos a vivacidade dos diálogos para configurar o debate, a disputa, enfim, o desafio que se trava entre o poderoso invejoso e o pobre esperto, como em (10) e (11):

(10)

91. Disse o velho: – *meu compadre*

92. *Você não pode tratá-lo,*

93. *Se for trabalhar com ele*

94. *É com certeza matá-lo*

95. *O melhor que você faz*

96. *É vender-me este cavalo!* (OCDD)⁶

Em (10), o poder é revelado na forma de ordens, como nos versos 91 e 92 (– *meu compadre/ Você não pode tratá-lo*), em que o participante com poder (duque) dirige-se ao sem poder (compadre pobre) por intermédio de um modalizador e uma polaridade negativa. Em seguida, à guisa de arazoado, por intermédio da ferramenta *Conjunção*⁷, expressa uma condição (*Se for trabalhar com ele*) que lhe permite, na troca, emitir uma proposição categórica (*É com certeza matá-lo*). Embora não esteja realizada, é possível recuperar outra *conjunção* antes da próxima oração ([então] *O melhor que você faz/ É vender-me este cavalo!*), que tem o formato de um

⁶ *O cavalo que defecava dinheiro* (OCDD).

⁷ Ver Martin, 2007 e 2008 e Bonfim, 2009, para descrição mais acurada desse ferramenta de análise.

conselho, mas, no contexto, soa como algo inevitável. Chamo a atenção também para a atmosfera de envolvimento, pois todo esse diálogo é introduzido pelo vocativo *meu compadre*.

(11)

97. – *Meu compadre, este cavalo*

98. *Eu posso negociar,*

99. *Só se for por uma soma*

100. *Que dê para eu passar*

101. *Com toda minha família,*

102. *E não precise trabalhar.* (OCDD)

A réplica ao exemplo (10), por parte do compadre pobre, não é menos rica de expressividade, a começar por devolver a atmosfera de envolvimento, ao evocar o compadrio, na forma do vocativo. Em seguida, a modalização (*posso*), a modificar o processo material (*negociar*), que é condicionada (*Só se for por uma soma...*), revelando também o poder argumentativo de quem está na condição (econômica e social) inferior, no contexto da narrativa.

Dessa maneira, prosseguem os diálogos em *O cavalo*, a demonstrar a vivacidade da cena, com argumentos contextualmente convincentes.

Ainda no que se refere à vivacidade conferida pelos diálogos, evoco o exemplo (12), em que aparece o processo verbal “gritar”, que, segundo Halliday, equivale a ordenar em voz alta, ou seja, um comando que é fornecido não apenas pelo processo, mas pelo teor comportamental com que é proferido. A noção de ordem é reforçada com o imperativo (*Esteja preso, bandido!*).

(12)

187. O velho gritou a ele

188. Quando viu a mulher morta:

189. *Esteja preso, bandido!*(OCDD)

Novamente, no que diz respeito aos diálogos em *O cavalo*, chamo a atenção para o caráter de “desafio” que estes reproduzem, como em (13), em que há uma acusação direta, com um julgamento negativo de um dos contendores. Retomo a noção trabalhada por Ferreira (1993), de que muito da luta que se trava nos cordéis é por intermédio das pejejas verbais:

(13)

193. – *O senhor é um bandido*

194. *Infame de cara dura* (OCDD)

Essa noção de desafio verbal aplica-se muito bem também à *Chegada de Lâmpião no Inferno*, em que a disputa também se dá pelo uso do discurso

direto, como se pode ver em (14) e (15):

- (14)
33. *Quem é você, cavalheiro?*
34. *Moleque, eu sou cangaceiro:*
35. Lampião lhe respondeu. (ACLI)⁸

Chamo a atenção para a assimetria nesse diálogo e para seu tom irônico: por um lado, um vigia do inferno, participante com o traço [+sobrenatural] que trata um visitante como “cavalheiro”; por outro, a expressão usada por Lampião [+humano] que o evoca com um xingamento. E apenas após a provocação é que o participante com mais poder utiliza o mesmo tipo de linguagem:

- (15)
36. – *Moleque, não; sou vigia*
37. *e não sou seu parceiro* (ACLI)

Em contraposição à vivacidade, observamos menos envolvimento na proposição relatada, que tipicamente assume os traços do que é conhecido coletivamente como “discurso indireto”. Com esse procedimento, todos os elementos dêiticos são distanciados da referência da situação de fala: primeira e segunda pessoas do discurso (falante e ouvinte) são transformadas em terceira pessoa, e os demonstrativos de *aqui* e *agora* são distanciados para outros, remotos. Além desse efeito, a sequência de tempos é alterada: se o verbo na oração relatada tem o “passado” como tempo primário, então tipicamente cada verbo na oração do discurso relatado receberá um traço de passado adicional no modo da estrutura projetada.

Em *O monstruoso crime*, o recurso da citação direta não é tão utilizado, uma vez que o poeta se coloca como intermediário o tempo todo das notícias de jornais, conteúdo de cartas, falas e pensamentos dos atores sociais. Eis um desses exemplos, em que se relata um pensamento (processo mental), como em (16):

- (16)
97. Antonio Solange Silva [...]
101. pensou *tratar-se de crime*
102. *ficou partido de dor*. (OMCSBJI)⁹

Mesmo num dos momentos cruciais do folheto, Apolônio reproduz o conteúdo de seu depoimento pelo discurso relatado, como em (17), o que

⁸ *A chegada de Lampião no Inferno* (ACLI).

⁹ *O monstruoso crime de Serginho em Bom Jesus de Itabapoana* (OMCSBJI).

não confere a mesma vivacidade que se observou nos trechos de *A chegada de Lampião no inferno*.

(17)

175. E [Zé do Rádio] confessou *que estava*

176. *em completo desespero* (OMCSBJI)

No caso de *O monstruoso crime*, os afetos são realizadas pela voz do narrador-poeta, cujo principal propósito é induzir a um julgamento de condenação para Zé do Rádio, ao mesmo tempo em que constrói a solidariedade com Serginho, sua família e a comunidade. Esse é um sinal também distintivo do uso das vozes, em que o narrador faz passar pela sua fala a projeção do que dizem os outros personagens. Pelo contexto, podemos vislumbrar a razão dessa concentração: o cordel foi feito tendo como base o discurso dos jornais; e os jornais, por sua vez, reconstruíam as vozes dos participantes, entre elas a de policiais. E entre tais reconstituições, a que constava de depoimentos, como se pode ver pelo trecho (17), acima.

Algumas considerações sobre o desafio nos cordéis

Como em qualquer outro discurso – de natureza ficcional ou não –, o cordel lida com o compartilhamento de valores e crenças. E, de maneira semelhante a outros discursos – seja da mídia ou mesmo das ciências –, utiliza o recurso da Avaliatividade para manifestar as visões de mundo. Porém, o que chama a atenção na pesquisa é que, no gênero do cordel, tal recurso se revela como uma característica de destaque para alinhar os leitores ao universo de valores que está sendo negociado. Para tanto, um recurso de grande significação é o do Engajamento, manifesto pela heteroglossia, em que as diferentes vozes aportam, pela projeção – discurso direto e indireto. Em quatro dos cordéis, esse recurso é localizado, sendo que, em *A moça que dançou depois de morta*, em menor proporção. Mas mesmo assim usado nas passagens mais dramáticas (cf. Bonfim, 2009).

Em virtude dos vínculos com a cantoria, em que se registram pelejas entre cantadores, a atribuição das falas pela citação assume características vívidas de um teatro, como se o leitor estivesse assistindo à cena. Qual é o significado da presença do engajamento para o gênero cordel? Entendo que seja o valor que se atribui à luta pela palavra. Não é valorizada apenas a luta-ação, de gestos de ataque e de defesa. Esse é um universo em que o debate é valorizado, em que a palavra tem um primado, em que o

contraditório é aceito e requerido. Não é o mundo de aceitações pacíficas sobre o que este ou aquele afirmou.

Do ponto de vista da Análise de Discurso Crítica (Fairclough, 1995, 2003), em que se procura verificar a questão da marginalidade relativa que sofre um discurso como o da arte verbal do cordel em relação a outras manifestações literárias, caberia uma questão: em que se baseia a distinção de histórias como essas analisadas aqui e outras narrativas? Haveria algum tipo de critério intrínseco (isto é, inerente a certas obras) que levasse umas a serem nomeadas “literatura” e outras “literatura de cordel”? Ou não? Que o que se espera de uma obra literária (distinta de uma, digamos, expositiva, argumentativa ou científica) é que ela lide com a negociação de atitudes (afeto, julgamento, apreciação), engajamentos, força? Pois bem, os cordéis analisados lidam bem com essa característica da literatura. Então, volta a pergunta: existe uma razão intrínseca para que histórias como as aqui analisadas não possam ser incluídas no rol das obras literárias (sem adjetivação) do Brasil? Deixemos em suspenso a questão para voltar a ela adiante, após considerar o ponto de vista da Análise de Discurso Positiva (ADP), conforme se pode ver em Martin (2000, 2004).

Do ponto de vista da ADP, o estudo de textos provenientes de pessoas ou grupos em situações de marginalidade tem a finalidade de, além de fazer aflorar esses discursos no âmbito das ciências da linguagem, compreender como se expressam tais falantes e escritores. O que verificamos nos cordéis analisados foi a exploração, com maestria, dos recursos disponíveis na língua e na cultura para negociar as atitudes, como é o caso dos mecanismos da projeção, para expressar engajamento. Ao realizar uma análise dessa natureza, constatamos não apenas a riqueza de repertório dos escritores, mas também a de seus leitores. Então, voltando à questão anteriormente formulada: em que reside a desqualificação da arte verbal do cordel? A resposta, a nosso ver, não está na existência (ou ausência) de determinadas características de “literariedade” intrínsecas dessa manifestação, mas sim na apreciação negativa que recai sobre tais escritores e leitores, por sua condição de classe e de domínio de bens simbólicos. Por isso, a necessidade de descrições pormenorizadas das realizações dessas obras, um trabalho que foi apenas esboçado em Bonfim (2009).

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail (1997). *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins

Fontes.

BARROS, Leandro Gomes de (s.d.). *A peleja de Manoel Riachão com o Diabo*. ____
____ (1986). "O boi misterioso". In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Literatura popular em verso: antologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

____ (s.d.). *O cavalo que defecava dinheiro*. Edição de João Martins de Athayde (Ed. Proprietário), Recife.

BORGES, J. Francisco (s.d.). *A moça que dançou depois de morta*. Edição do autor, s.l.

BONFIM, J. B. B. (2009). *O gênero do cordel sob a perspectiva crítica do discurso*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Linguística), Universidade de Brasília, Brasília.

FAIRCLOUGH, Norman (1995). *Critical discourse analysis*. Londres: Longman.

____ (2003). *Analysing discourse*. Londres: Routledge.

FERREIRA, Jerusa Pires. (1993). *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. 2. ed. São Paulo: Hucitec.

FOWLER, Roger (1993). *Language in the news*. Londres: Routledge.

GARCIA, Othon (2006). *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 26. ed. Rio de Janeiro: FGV.

HALLIDAY, M.A.K. (1994). *An introduction to systemic functional grammar*. Londres: Arnold.

____ (2004). *An introduction to systemic functional grammar*. Londres: Arnold.

LESSA, Orígenes (1982). *Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

MAINGUENEAU, Dominique (1997). *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª ed. Campinas : Unicamp.

MARTIN, J. R. (2000). Design and practice: enacting functional linguistics. *Annual Review of Applied Linguistics*, v. 20, p. 116-126.

____ (2004). "Positive discourse analysis: solidarity and change". *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n. 49. p. 179-202. Disponível em: <<http://www.ull.es/servicios/serviciopublicaciones/index.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2009.

MARTIN, J. R; ROSE, D. (2007). *Working with discourse*. New York: Continuum.

____ (2008). *Genre relations: mapping culture*. London: Equinox.

PACHECO, José (s.d.). *A chegada de Lampião no Inferno*. Edição do autor, s. l.

PERELMAN, Chain e OLBRECHTS-TYTECA, Luci (1996). *Tratado da argumentação*. São Paulo: Martins Fontes.

SANTOS, Apolônio Alves dos (1984). "O monstruoso crime de Serginho em Bom Jesus de Itabapoana". In: SLATER, Candance. *A vida no barbante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

João Bosco Bezerra Bonfim _____

Recebido em abril de 2010.

Aprovado para publicação em maio de 2010.

Resumo/Abstract

O desafio nos cordéis: lutar com as palavras não é luta vã

João Bosco Bezerra Bonfim

Neste artigo sobre a arte verbal do cordel, parte da pesquisa de doutorado *O gênero do cordel sob a perspectiva crítica do discurso*, examino a utilização das diversas vozes presentes em um texto. Esse recurso assume especial importância nos cordéis, para conferir maior dramaticidade a estes e, em consequência, prender a atenção do leitor/ouvinte. Para compreender esse mecanismo, utilizo-me do referencial da análise do discurso, na formulação de Fairclough e de Martin e Rose, e da Linguística Sistêmico-Funcional, como formulada por Halliday. Com base na comparação entre o uso do discurso direto e do discurso indireto, verifica-se o quanto a luta com palavras (semelhante à peleja e ao desafio) confere vivacidade e dramaticidade às narrativas em cordel.

Palavras-chave: cordel, análise do discurso, linguagem

Jousting in cordel: struggling with words is not a vain struggle

João Bosco Bezerra Bonfim

In this article about the verbal art of cordel, part of the doctoral research entitled *O gênero do cordel sob a perspectiva crítica do discurso*, I examine the use of the several voices present in the text. This resource acquires importance in cordel literature, as it gives them more dramaticity and thus catches the reader/listener's attention. In order to understand this mechanism I use the discourse analysis referential, as formulated by Fairclough and Martin & Rose, and from Systemic-Functional Linguistics, as formulated by Halliday. Based on the comparison between the use of indirect and direct speech, I verified how much the struggle with words imprints vivacity and dramaticity to cordel narratives.

Key words: cordel, discourse analysis, language

João Bosco Bezerra Bonfim - "O desafio nos cordéis: lutar com as palavras não é luta vã". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 153-166.