

## ENTRE VOZES E MEMÓRIAS: PODER E ALTERIDADE NO CANCIONEIRO POPULAR

Hermano de França Rodrigues (UFPB)<sup>1</sup>

### RESUMO:

Nosso estudo, alicerçado nos constructos epistemológicos e operacionais da semiótica discursiva, pretende examinar, na cantiga popular *Terezinha de Jesus*, as configurações enunciativas que manifestam e, por vezes mascaram, os ditos, as intenções e as ideologias, suscetíveis de evidenciar o teor das relações de poder por meio das quais os sujeitos entram em conflito e se reconhecem.

**Palavras-chave:** Semiótica – Discurso – Literatura Popular

### ABSTRACT:

Our study, based on epistemological and operational constructs of discursive semiotics, want, in the popular ditty *Terezinha de Jesus*, examine the enunciative settings that manifest and sometimes mask, said, the intentions and ideologies, susceptible to highlight the content of relations power through which subjects come into conflict and recognize.

**Keywords:** Semiotics - Discourse - Popular Literature

### 1. Preliminares

O cancionero infantil abrange um copioso compêndio de árias envolventes e sedutoras, lapidadas ao labor da razão e mitigadas pelas paixões dos homens, que se embebem dos mais variados temas. Tradicionalmente produzidas ou restauradas, essas canções se integram à memória coletiva e à história social de comunidades e povos interioranos que as utilizam em suas práticas pedagógicas, religiosas e lúdicas, contribuindo diretamente para a construção de uma identidade cultural. Trazem em seu bojo configurações discursivas passíveis de serem restituídas em seus aspectos macroideológicos. Cumpre lembrar que são compilações sincréticas, isto é, o canto desenvolve-se paralelamente a dramatizações e gestos. Tais performances se aliam aos ditos, para, juntos, trazerem à tona as significações que se camuflam na concretude textual. São movimentos corporais, inocentemente executados por crianças ou para elas, que remetem geralmente a valores perniciosos, como a exclusão, a submissão, a sensualidade e vários outros.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras. Docente do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do PPGL da UFPB.

Nascidas na Ibéria, as cantigas faziam-se presentes nas mais distintas e luxuosas celebrações promovidas pela aristocracia medieval. Eram poesias cantadas para o deleite de nobres e monarcas. Os trovadores utilizavam instrumentos simples como a lira e a flauta que impunham ao gênero os tons monótonos e o ritmo constante, sem variação melódica, como um hino fastidioso. A História oficial afirma que a decadência do mecenatismo real e o aburguesamento de Portugal foram fatores decisivos para a expulsão das cantigas dos ambientes palacianos e sua disseminação nas tavernas, no comércio e, principalmente, entre as camadas populares. Durante a travessia temporal, perderam o cortejo dos instrumentos e, a partir daí, admitiram outros caracteres. Em solo brasileiro, serviram aos propósitos catequéticos dos jesuítas que as transformaram em dramas a serem encenados para “civilizar” o indígena. Graças à musicalidade, permaneceram vivas e ativas na memória do povo e, dessa forma, sobreviveram à modernidade.

Em termos discursivos, as cantigas se constroem mediante uma sobreposição de quatro enunciações, perpassadas por uma linha performática que suporta, em níveis pragmáticos, os planos notadamente locucionais. A tradicionalidade, inerente ao gênero, confere-lhe uma enunciação primária, edificada pelas inúmeras vozes que habitam aquelas sociedades em que os seus membros se enlevam e se expressam por entremeio da doce melodia das canções. Depreendemos, nesse patamar, a interlocução entre o enunciador coletivo e o enunciatário de mesma configuração. Esses entes se responsabilizam pela axiologia antropológica dos discursos e, por isso, carregam as crenças, anseios, medos e frustrações que perturbam a alma e a razão dos indivíduos.

A coletividade que caracteriza o enunciador e, conseqüentemente, o enunciatário é de natureza abstrata. Assenta-se sobre as falas implícitas que se movem e se cruzam em qualquer dramaticidade enunciativa. O espetáculo caminha em direção a um segundo polo interlocutivo, onde o coletivo imaterial cede lugar a uma pluralidade relativamente definida. Como sabemos, as cantigas obedecem a uma ritualização especial. Pressupõem sempre a existência de um produtor, único ou plural, e um público, particular ou ordinário. Não podemos, jamais, concebê-las sob a perspectiva monológica da projeção semiótica. Se assim o fizermos, estaremos comprometendo sua funcionalidade social. Uma mãe que acalenta seu filho com suaves composições de ninar ou um grupo de crianças que interage com as brincadeiras de roda estão efetivamente inseridos numa realidade de interações múltiplas que validam culturalmente o evento. É verdade que esse contingente de vozes não aparece marcado nos enunciados. Contudo, a enunciação autoriza e delimita a sua existência.

Linguisticamente, os textos trazem marcas reveladoras de um terceiro cenário enunciativo. Nesse universo, aquele que enuncia se projeta não sobre os ditos, embora por eles se responsabilize, mas sobre o foco que indica a origem da enunciação. Temos, então, uma incidência locucionária em terceira pessoa ou em primeira pessoa. Tais instâncias se inscrevem na ordem da manifestação na medida em que sua detecção depende das marcas encontradas nos textos-enunciados. A ausência de vestígios assegura a narratividade em terceira pessoa e a “garimpagem” desses sinais afiança a elocução em primeira pessoa. É muito importante que o observador-analista não confunda o tradicional foco narrativo com o plano enunciativo consolidado pelos personagens falantes. Na teatralidade das cantigas infantis, os atores que se instauram nos textos arremessam, para além das palavras, uma nova enunciação. Esta se desenvolve paralelamente àquela produzida pelo narrador em direção ao seu narratário. Estamos diante, agora, de agentes que se situam no nível do *produto* para, a partir dele, invadir a instância de *produção*. O ator constitui o ser com faculdade de construir uma

enunciação no enunciado, enquanto o narrador, na condição de ente linguístico, detém o poder de instituir o processo de actorilização.

Assim, podemos constatar que a realização concreta de uma cantiga segue um percurso de justaposições enunciativas disformes. A enunciação coletiva, reino das ideologias, avança precipitadamente contra os discursos. Estes se manifestam segundo regras socioculturais pré-estabelecidas, fazendo vir à tona uma enunciação na qual o gênero se manifesta. Em seguida, as relações semiológicas se inclinam para um ponto de vista particular que reorganiza os caracteres de um protótipo sêmico. No interior deste, o mundo exterior se reflete por meio de uma encenação semiótica que faz culminar o texto. Convém não deixar de sublinhar que as “camadas” enunciativas são perfuradas pelos eixos performáticos que ratificam os códigos e as imagens que nelas são produzidos. Embora silenciosa, a mímica corporal sustenta os conteúdos subjacentes aos ditos. Ela porta uma fala, que hesita às vezes, mas que transporta dizeres conciliantes e decifradores. Constitui, sem sombra de dúvida, um outro texto. Assim, averiguamos que o engenho de uma canção popular se traduz pela associação de estratos enunciativos heteromórficos cujo resultado é o princípio de um diálogo pacífico entre linguagens distintas.

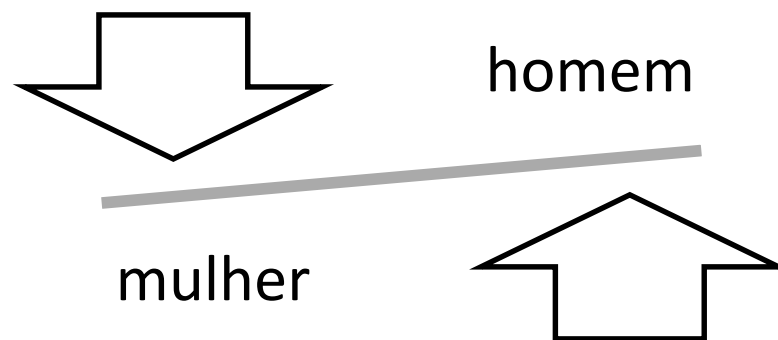
Para a conformação metodológica de nosso estudo, debruçamo-nos sobre a cantiga *Terezinha de Jesus*, a fim de procedermos a uma análise semiótica de suas configurações enunciativas. O texto pertence ao Cancioneiro da Paraíba, publicado em 1993. Nele residem 262 cantigas, cuidadosamente transcritas pelas professoras Maria de Fátima B. de M. Batista e Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Como arcabouço teórico, recorreremos aos estudos de CASCUDO (2000), BATISTA (1993; 2004) e RASTIER (2010).

## 1. Terezinha de Jesus e as performances do patriarcado.

Na cantiga intitulada *Terezinha de Jesus*, depreendem-se formações ideológicas que trazem à tona elementos caracterizadores de um sistema de dominação genuinamente patriarcal. A peça centra-se no comportamento frágil e aparentemente inocente de uma personagem feminina, a *Terezinha de Jesus*. Vítima de uma queda, prostra-se ao chão e é logo abordada por três cavalheiros que procuram imediatamente socorrê-la, erguê-la. A debilidade da moça revela sua inferioridade diante da proeminência masculina. Ela é incapaz, ou assim se apresenta, de levantar-se por intermédio de suas próprias forças, deixando-se sucumbir à ação, ao gesto de um homem em prol de sua elevação. Até sua voz permanece silenciada pela enunciação de um enunciadador/narrador. Sem a intervenção de sortilégios, a faculdade de verbalização lhe é impiedosamente extraída. Em momento algum profere uma palavra ante seus superiores. O recato dos gestos denuncia sua condição subalterna. Observemos o seguinte excerto:

*Terezinha de Jesus*  
*Deu uma queda foi ao chão*  
*Acudiram três cavalheiros*  
*Todos três chapéu na mão*

A destituição de voz que atinge a pobre donzela nos translada para um tempo histórico em que as mulheres manifestavam o respeito para com o sexo oposto através da abstenção da fala. *Os símbolos corporais, baixar a cabeça ou curvar-se, por exemplo, serviam para expressar a obediência aos padrões sociais que prescreviam a superioridade do homem* (CASCUDO, 2000, p.12). Não era de bom tom, ou melhor, permitido que o ser feminino se aventurasse em conversações com homens que não pertencessem a sua célula familiar. Caso isso ocorresse, a infratora seria severamente punida por seus progenitores e rechaçada impiamente pela sociedade. A narrativa expande-se, então, para uma zona antrópica identitária onde os sujeitos, de outrora, convertem-se em sujeitos do presente e consolidam valores com os quais se identifica (RASTIER, 2010). A *cortesia* que caracteriza o comportamento dos personagens move-se ao redor da semântica da aniquilação e da submissão. Homens e mulher representam uma ordem cultural em que a mesura dos atos esconde a perversão dos discursos. Vejamos a ilustração.



O tombo, associado à figura feminina, representa, numa leitura mais profunda, uma alegoria da inferioridade e subserviência da mulher, num universo onde o olhar repreensivo e mutilador do homem a envolve. O esquema performático que acompanha a melodia reforça tal inferência. As crianças, de mãos dadas, se movimentam em círculo numa típica brincadeira de roda. Elege-se uma menina para ocupar o centro e representar a protagonista da canção. Aqueles que a rodeiam se instituem, obviamente, como entes da classe masculina e passam a contorná-la, cercá-la, aprisioná-la. O ato de retirar o chapéu e pô-lo nas mãos não denota apenas um protocolo de fina educação por parte dos gentis cavalheiros, mas corresponde a um código de avaliação, de aceitação. Eles a reconhecem como digna de ajuda e, por isso, estendem-lhe a mão, num gesto de total ostentação de sua soberania. Especialmente, o homem encontra-se numa posição privilegiada que legitima sua altivez. Encontra-se ereto, firme. Em contrapartida, ela assume um estado de visível desalento e languidez. Todavia, concentra a força necessária para escolher, dentre os seus benfeitores, aquele que tornará possível sua ascensão, fruto de seu recolhimento e inserção no círculo, ou seja, na sociedade.

O auxílio dirigido a *Terezinha* obedece a uma configuração hierárquica, construída a partir de interditos e aprovações sociais que esboçam o funcionamento de um sistema de dominação familiar calcado em dogmas culturalmente segregadores. O

primeiro a prestar-lhe ajuda é o pai, responsável direto por salvaguardar a integridade moral da filha, cujo desvio de conduta sinalizaria a corrupção de toda a linhagem. Recuperamos, aí, um arquétipo feminino, talhado no calor dos preceitos patriarcais, segundo os quais a índole da mulher está intimamente subordinada à preservação da castidade, à discrição dos gestos e à obediência ao homem (BATISTA, 2004). Infringir tal ordem implica uma devassidão ética que a torna abjeta de inserir-se num núcleo institucional como a família, assentado historicamente no paradigma dos *bons costumes*. Em outras palavras, da conduta de uma filha depende a aceitação social de todo o grupo consanguineamente constituído.

Depois que recebe a anuência da figura paterna, outra autorização lhe é encaminhada, a do irmão. Este representa a perpetuação do “nome”, a solidificação do legado, a continuação da estirpe. Sua função em relação à *Terezinha* revela-se, então, análoga ao do pai. Ambos participam do “cerco” numa postura de completo desvelo para com o *ser feminino*. Dessa forma, asseguram a aceitação e reconhecimento por parte do terceiro candidato que, admitindo as atribuições honrosas da jovem donzela, lhe tomará como esposa. A trajetória delineada pelo fazer do homem conjectura o caminho a ser percorrido por qualquer mulher dentro da configuração social em questão: primeiramente dependência ao pai, em seguida ao irmão e, por fim, servilidade ao marido:

*O primeiro foi seu pai  
O segundo seu irmão  
O terceiro foi aquele  
Que Tereza deu a mão*

O último verso da estrofe acima encerra um dado que merece atenção: a mudança de nomeação que recai sobre a personagem principal. Inicialmente, é caracterizada pela alcunha *Terezinha de Jesus*. O elemento mórfico *inha* agrega ao lexema *Tereza* semas relacionados à jovialidade, à infantilidade, à bondade, os quais ajudam a compor a imagem de um ser ingênuo e puro. Para reforçar essa idealização do plano físico, acrescenta-se a expressão, de valor adjetival, *de Jesus* cuja carga semântica remete à posse. É possível inferirmos, a partir disso, que a venerável *moçoila* encontra-se sob o jugo de uma entidade divina que traz os semas da benevolência e do perdão, o que demonstra seu forte apego à religiosidade. É uma mulher ideal: obediente aos ensinamentos sacros; portanto, servil ao homem. A lógica se justifica segundo os mandamentos bíblicos que apregoam a subserviência da esposa perante o seu marido. A congruência torna-se mais saliente quando se observa, na narrativa, a expressão *deu a mão* que constitui uma referência emblemática ao casamento. Deduzimos, assim, que o homem subleva a mulher por intermédio de um rito matrimonial, capaz de favorecê-la socialmente. Nesse contexto, a peça dialoga com alguns contos de fada que trazem em seu íntimo estigmas depreciadores do *eu* feminino. É comum, em estórias desse tipo, a *temática da infaustidade feminina, figurativizada por desafortunadas donzelas que angariam um status mediante a união conjugal* (CASCUDO, 2000, p. 32).

Terezinha cede à investida do solícito cavalheiro com o qual não mantém nenhum laço de parentesco. A atitude deixa latente um ardil projeto. É clarividente, diante dessa configuração dramática, que seu propósito tem como fundamento primeiro a busca por um homem apto a relações amorosas autênticas. A partir delas, intenta ser recolhida do cenário de ocultamento social em que se encontra e, conseqüentemente,

adquirir uma posição de prestígio. O pai e o irmão jamais poderiam assumir esses encargos. A realidade que se refrange mediante as formações discursivas, presentes no texto, repudia as ações incestuosas. Logo, a coerência reside em a jovem entregar *a mão* a um *desconhecido*. O ato, metáfora sutil da doação do próprio corpo, transforma, simbolicamente, uma casta moça em uma desejável mulher. Nessa condição, a singeleza de seu nome já não se mostra condizente. Chamá-la pelo diminutivo contraria, em vista disso, o novo papel que toma para si. A denominação *Tereza*, foneticamente mais enérgica, torna-se mais adequada para revestir um ser com propensão ao sexo.

O casamento promove, no texto em questão, o surgimento de uma zona antrópica adjacente. A mulher, para ser reconhecida, nega sua autonomia e assume a identidade que o homem requer. Ela realiza um percurso contíguo onde os seus desejos passam a ser o desejo do outro. Muitas civilizações, no decorrer da história, instituíram a ligação matrimonial como o único mecanismo suscetível de oferecer ao sexo feminino um espaço de visibilidade na sociedade. É através dele que a religião institui as bases para o engendramento da célula familiar considerada padrão, legitimando ideologicamente a superioridade do homem e a conseqüente fraqueza física e moral da mulher. Na cantiga, não provém do cavalheiro a iniciativa de estabelecer com Terezinha um vínculo amoroso fidedigno. Essa disposição parte daquela que, em estado quase natural de desmoração social, enxerga o homem como uma alavanca por meio da qual alçará a posição cultural que lhe é imposta. Torna-se, assim, inteligível a coisificação que opera sobre si mesma: oferta o corpo e os sentimentos, entregando-se totalmente ao seu superior:

*Terezinha levantou-se  
Estendeu a sua mão  
Para aquele cavalheiro  
A quem deu seu coração*

Efetivada a conquista e definidas as posições, a narrativa segue rumo à caracterização da relação amorosa a partir da qual o processo dominatório se desenvolve e se consolida. O enunciador recorre a um processo analógico que coloca a mulher, no caso *Terezinha de Jesus*, em confronto figurativo com as propriedades das frutas, mais especificamente, da laranja e do limão. A primeira detém o aspecto atraente, o sabor delicado, o líquido abundante, características que a associam ao erotismo. Segundo tradições que remontam à Antiguidade, a laranja era tida como símbolo da fecundidade, do desequilíbrio entre o espírito e a libido, capaz de levar os amantes à revelação e à sublimação do ato sexual. Recuperando o texto, percebe-se que a recorrência a tal fruto pode estar relacionada ao desejo do homem em ter, sexualmente, a mulher, o que nos revelaria a gênese de um ritual de acasalamento no qual o homem é responsável por determinar as regras. O limão, pela intensidade da acidez, do azedume, remete à simbologia da entrega uma vez que evidenciaria o caráter picante da relação sexual. Observemos o fragmento:

*Tanta laranja madura  
Tanto limão pelo chão  
Tanta mocinha bonita  
Tanto rapaz bestalhão*

Podemos perceber, na estrofe acima, que *o limão*, enquanto representação da entrega corporal, confunde-se, espacialmente, com a tão bela e desejada Terezinha. Ambos encontram-se caídos no chão, ou seja, à disposição de um *rapaz bestalhão* que se sinta envolvido e atraído pelas qualidades e atributos do fruto (mulher/limão). Poderíamos pensar, numa visão estritamente semântica, que o adjetivo *bestalhão* compromete a proeminência masculina visto que o termo qualifica o homem como um tolo, um parvo. Todavia, a tolice encontra-se subordinada à posse do ser feminino. Se há uma manobra da mulher em seduzir o cavalheiro no intuito de que este a levante, eleve-a do *chão*, o resultado não é sua autonomia ou liberdade, mas a dependência e sujeição a ele.

A maneira como o homem pretende se alimentar das *deleitosas* frutas evidencia a fragmentação do corpo feminino. É ele que, numa voz imperativa, materializa o desejo em destituir a laranja de sua forma e, com isso, usufruir de um de seus *bagos*. Já do limão, retira-lhe um pedaço, gesto que denota uma certa agressão à estrutura do fruto. A fragilidade do *bago* converge para o aprisionamento do abraço, assim como a mutilação do pedaço alia-se à sujeição do beijo. Em outras palavras, constrói-se uma configuração hierárquica na qual as relações entre os sexos se sustentam numa tensão entre entes considerados inferiores e superiores. Ou seja, a mulher é a vítima, o animal a ser capturado; e o homem, por sua vez, assume o papel de algoz, de caçador. Constatemos no trecho abaixo:

*Da laranja quero um bago  
Do limão quero um pedaço  
Da menina mais bonita  
Quero um beijo e um abraço*

Esse excerto revela-se bastante intrigante, dadas as suas configurações enunciativas. Até chegarmos a ele, a narratividade se desencadeia em terceira pessoa. O enunciador narrador expele as vozes, edificantes da actorialização, por intermédio de uma debreagem que demarca sua ausência do enunciado. Com isso, os fatos são revividos na elocução testemunhal de uma *persona* externa que, distante do cenário dialógico dos atores, projeta a ilusão de um relato imparcial. Contudo, sabemos que isso não acontece. A ausência não impede que o enunciador emita julgamentos e faça apreciações acerca do evento que observa. Então por que o distanciamento? A enunciação gestual talvez possa explicar. Como sabemos, estamos diante de uma performance simbólica da ação social sobre os indivíduos. A sociedade encarcera-os, fazendo incidir sobre eles um olhar censurador, advertente, reprovatório. A dança circular instaura esse “programa” que se opera, abstratamente, sob a perspectiva do afastamento. A terceira pessoa funde, num mesmo foco, a instância narratológica e a coercitividade social.

A última estrofe da cantiga, como já fora dito, destoa dentre as demais. Nela instaura-se uma orientação enunciativa em primeira pessoa. A voz, embreada no enunciado, expõe, sem empecilhos, seu propósito. O esquema é bastante interessante visto que está a serviço de uma ordem masculina. Enquanto a mulher permanece silenciada, o homem é presenteado com a faculdade da fala. Aliás, é por meio dela que se apodera do corpo feminino. Expandindo-se nos discursos, chegamos à confirmação de nossas deduções. Se a cantiga encena um espetáculo regido pelo patriarcalismo (BATISTA, 1993), é óbvio que ao homem serão dadas todas as prerrogativas

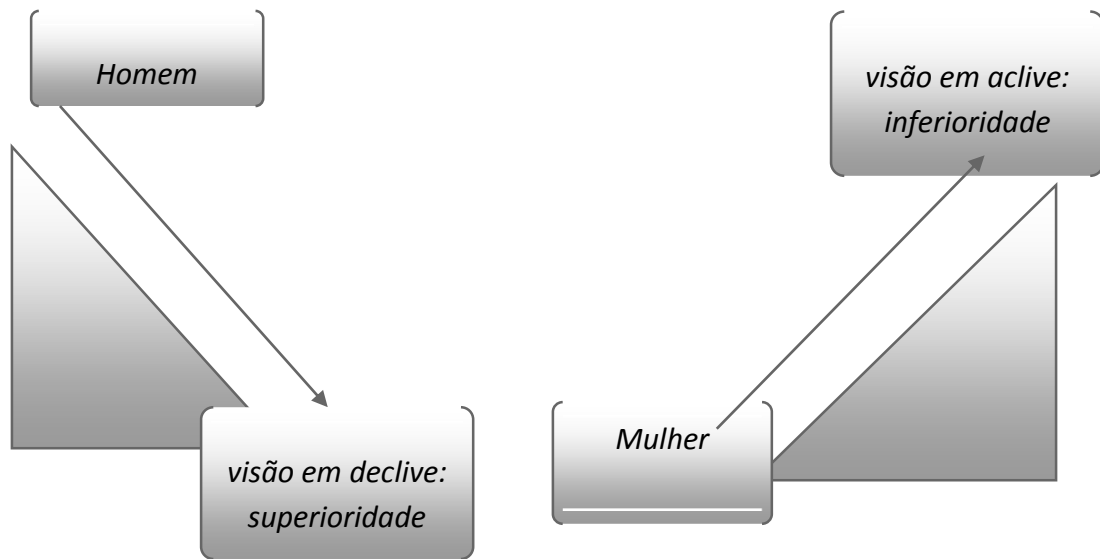
necessárias ao seu agir. O discurso marcado pela subjetividade do *eu* reforça tal proeminência. O masculino se identifica, enquanto o feminino é por outro identificado.

Os receptáculos espaciais carregam, também, sentidos importantes. No texto, em análise, o enunciador/narrador funda um único *locus* tópico – o chão. A partir dele organiza sua fala e instaura as vozes actoriais. Situado numa zona locativa distal, assume a onisciência da observação e simula uma realidade mimética que oculta sua conduta avaliativa e de favorecimento. Os atores, por sua vez, localizam-se numa esfera locativa identitária. Tanto *Terezinha de Jesus* quanto seus *adjuvantes* estão conscritos num mesmo universo espacial. Nesse *topos*, engendram as ações que delatam seus valores e intenções. Se o texto dramatiza um esquema social dominatório, então, senhores e servos devem compartilhar, relativamente, de um mesmo espaço. Contudo, ambos se distanciam quando, entre eles, irrompe-se uma zona proximal. Esta bifurca-se segundo uma dualidade sêmica antagônica: inferioridade *versus* superioridade.

O *chão* traz os semas da baixeza, da humilhação, da indignidade que caracterizam a personagem Terezinha. Não é por acaso que ela, nele se inscreve, por um mecanismo de embreagem. A ligação locativa consolida, em termos antropológicos e culturais, uma prática cultural que vincula sujeito ao meio (RASTIER, 2010). A referência ao *chão* não é estranha ao universo das histórias infantis, onde aparece, geralmente, associada à mulher. Cinderela, Branca de Neve, Rapunzel são figuras dramáticas exemplares que experienciaram, negativamente, esse espaço. Aí, executaram árduas tarefas, sofreram castigos e padeceram as dores da opressão. Historicamente, constitui o lugar de falência do decoro e da honradez, atributos considerados, desde tempos remotos, contumazes à própria natureza da mulher. A imagem de uma fêmea prosternada ao solo, extenuando-se aos pés de um macho está arraigada em nosso imaginário biológico e social como representação ideológica da deliquescência feminina.

É comum, em nosso cotidiano, restaurarmos discursos que se valem dessas marcas para amparar e conservar a antiga superioridade do homem. Ouvimos, inclusive, falas que, assim, são materializadas: *X está no chão, sendo pisada pelo marido*. Metaforicamente, *estar abaixo* implica obediência, sujeição; *estar acima* significa autonomia, soberania. Na cantiga, os três homens, independentemente do papel temático que assumem, encontram-se nessa locação espacial e dela extraem os índices culturais de sua supremacia. A eles não é permitido um ínfimo ato de fraqueza, como, por exemplo, declinar a terra em que caminha. A natureza deve sucumbir a seus pés e não o contrário. A força física denota, já no limiar de nossa existência, um atributo caracterizador da masculinidade. No transcorrer dos tempos e das eras, o vigor do corpo transformou-o em guerreiro, em chefe, em monarca, em líder, em opressor. É bom não esquecer que, no universo semiótico em foco, o homem tem a incumbência de elevar, social e fisicamente, a mulher. A robustez torna-se, à vista disso, uma qualidade indispensável. A estatura tesa faz incidir sobre sua condiscípula amorosa uma linha avaliativa em declive, que lhe consagra uma visão privilegiada capaz de esmagá-la e subtraí-la. Esmorecida na horizontalidade do solo, à desfavorecida donzela é imposta uma orientação de apreciação em aclave, ou seja, enxerga o seu pretendente de baixo para cima. Essa projeção espacial aduz a passividade da mulher e, concomitantemente, expõe a primazia do homem. Debrucemo-nos na ilustração que se segue:

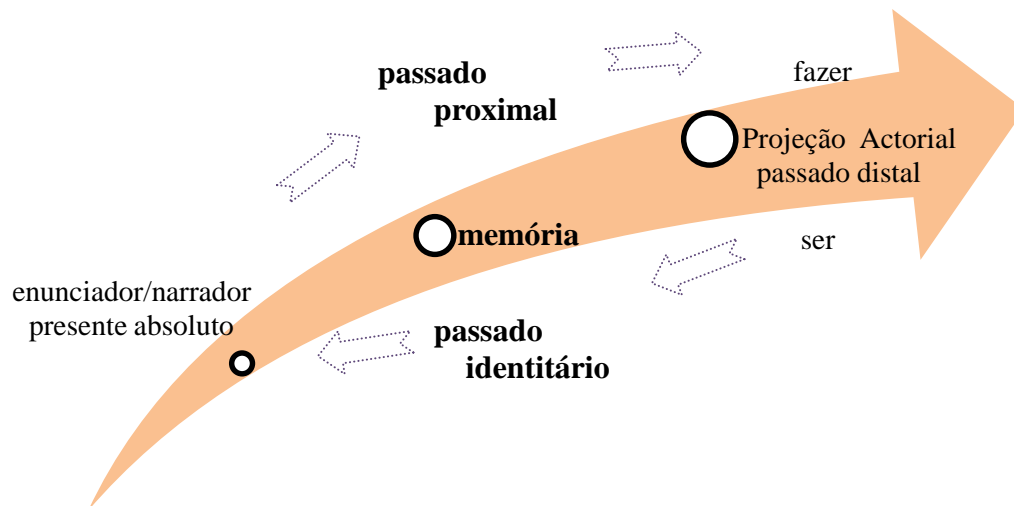




Tecida, em quase sua totalidade, sob um ponto de vista externo, a cantiga organiza-se, temporalmente, mediante falas mnemônicas que arremessam a enunciação actorial para um passado distal. Aquele que enuncia situa-se, coerentemente, num presente absoluto e hermético, que o circunscreve numa cronologia anterior aos acontecimentos. Linguisticamente, as estruturas verbais assumem a semântica do pretérito perfeito, deslocando a visão do enunciador/narrador para um ponto referencial expansivo, camuflando ligeiramente sua voz e suas “pegadas”. Dessa forma, os receptores do texto arcam, “inocentemente”, com a responsabilidade dos discursos manifestados. O drama de *Terezinha de Jesus* se dissipa numa sequência de ações acabadas e narrativamente incompletas. Os episódios apresentam uma ação central e não se desenvolvem. É como se estivéssemos diante de um diálogo em que o locutor elide certas informações por acreditar que estas já são conhecidas por seu interlocutor. A título de exemplificação, a resposta dada pela pobre moça a seus familiares fica imersa em dizeres que subjazem aos esquemas discursivos subsequentes. O passado demarcado, fechado, permite uma concatenação subjetiva dos eventos, subordinando-os entre si.

Existe uma digressão temporal entre o ente enunciante e os atores, fundada na volatilidade da memória que ora os afasta, ora os aproxima. Os percursos narrativos perpassam o mundo das *lembranças proximais* e são organizados em função dos actantes do enunciado. O *fazer* concluso certifica o caráter reiterativo das ações que, ultimadas pelos *outros*, poderão se repetir quando o enunciador se defrontar com uma realidade ideologicamente semelhante. Dando um suporte ilustrativo, podemos aferir que a fatalidade dos acontecimentos não marca apenas *Terezinha de Jesus*, mas qualquer mulher cujo comportamento imita aquela. Por outro lado, a determinação lexical dos papéis temáticos deixa patente uma realidade contornada por lembranças identitárias. Não temos, na cantiga, sujeitos incertos, ou seja, *um pai, um irmão, um cavalheiro*. A inserção do artigo definido, determinando essas estruturas nominais,

denuncia um processo de reconhecimento e endosso do *ser*. Provavelmente, o enunciador, os conhece e, por isso, os identifica. Vejamos a figura que se segue:



O tempo presente, marcado linguisticamente, aparece num momento capital para a consolidação do poder masculino. Ao receber o dom da palavra, o homem profere uma fala imperativa na qual expressa o desejo de possuir a mulher. A utilização do pretérito comprometeria a veracidade de seu enunciado, visto que o afastaria, espacialmente, de seu objeto amoroso. Sua intenção requer uma credibilidade que só o presente oferta. O mais interessante é que apenas um elemento mórfico assume essa forma – o verbo *querer*. Semanticamente, o vocábulo denota uma *vontade*, uma *aspiração*, conceitos que se ajustam perfeitamente a situação do homem no universo em que se insere.

## 2. Conclusões

A cantiga, sobre a qual delineamos um olhar analítico, preserva um complexo enunciativo copiosamente instigante. Em sua composição estrutural, sobressai o sincretismo discursivo, organizado consoante o cruzamento de vozes fisiológicas e abstratas, que restaura o ritual performático a ela inerente. Certamente, nada impede que a cerimônia de identidade seja ignorada. Podemos, inclusive, nos apropriar dessa peça de formas outras, como, por exemplo, recitando-a numa atividade pedagógica ou cantando-a para amenizar um estado de solidão. Entretanto, nesses contextos específicos, o entorno físico da enunciação “real” é desprezado e, com isso, a função do gênero, escamoteada. A canção infantil, seja de ninar, de folguedo, de roda, vincula-se à funcionalidade social a que se destina e, apenas assim, realiza-se plenamente. Causaria

um certo estranhamento se a canção *Boi-da-cara-preta* fosse inserida na jocosidade da brincadeira de roda ou se utilizássemos a compilação *Pai Francisco* para fazer adormecer as crianças. Não estamos dizendo que tais procedimentos sejam impossíveis. A concepção dos sujeitos obedece a princípios dinâmicos e mutáveis. Queremos, tão somente, apregoar uma coerência que precisa ser mantida a fim de que não se descaracterize, enunciativamente, o artefato textual.

A narrativa *Terezinha de Jesus* mantém uma enunciação fenofísica, repleta de gestos, mímicas, dramatizações, capaz de realinhar os dizeres que excedem a concretude das palavras e se condensam na teatralidade simbólica dos atores. Desprovida desse arsenal não-verbal, perderia sentidos necessários à sustentabilidade das leituras instigadas pela semiologia dos enunciados. As crianças (às vezes, adultos) se convertem, naturalmente, em personagens e encenam os conflitos numa esfera de ação que independe do foco narratológico, isto é, a ancoragem em primeira ou terceira pessoas não determina o grau de performatividade. Os movimentos corporais são motivados pela antropologia intrínseca aos signos, de tal sorte que veiculam conteúdos condescendentes à natureza do homem: sexualidade, religiosidade, discriminação social etc. O tempo e o público foram, gradativamente, revestindo o texto de indumentárias, aparentemente, ingênuas, o que não neutralizou as ideologias introjetadas por seus (re)produtores.

Errante na história e conservadora nos valores, a peça vocifera as vozes de uma sociedade marcada pelo patriarcalismo e suas ramificações discursivas. Os enunciados trazem os estigmas sexuais que separam radicalmente o feminino e o masculino. Assim como as donzelas dos contos de fada, a protagonista recebe conotações culturais depreciativas. É incapaz de se realizar por intermédio de suas próprias ações, necessitando da intervenção de um homem para alcançar a visibilidade social. Constitui um ser debilitado que traz consigo apenas os semas referentes à beleza e à fragilidade, enquanto as virtudes relacionadas à força, à virilidade, ao poder caracterizam o seu opressor.

## Referências:

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. A pesquisa sobre a poesia oral tradicional. In: **Estudos em Literatura Popular**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos (Orgs.). **Cancioneiro da Paraíba**. João Pessoa: Grafset, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Locuções tradicionais no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

RASTIER, François. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. João Pessoa: Ideia, 2010.