

LITERATURAS DE EXPRESSÃO POPULAR: EM BUSCA DO COSMOPOLITISMO

LITTÉRATURES EXPRESSIVES POPULAIRES: À LA RECHERCHE DU COSMOPOLITISME

POPULAR EXPRESSIVE LITERATURES: IN SEARCH OF COSMOPOLITANISM

Maria de Fátima B. de M. Batista¹

Universidade Federal da Paraíba

Resumo: A literatura popular brasileira compreende um conjunto de produções literárias, largamente difundidas entre o povo, quase sempre de autoria desconhecida, produzidas de forma artesanal, sem a preocupação acadêmica. Comporta uma variedade de gêneros como o romance oral, a cantiga, o conto, as cantorias de viola, o cordel, etc. Apesar da forte influência portuguesa, no Brasil, ampliou-se com a presença dos elementos étnicos que nos constituíram: o indígena e o africano. Este estudo é uma aplicação da proposta teórica de François Rastier (2015) sobre o cosmopolitismo cultural que marca, fortemente os textos literários populares, seja na mistura de línguas, níveis de língua, linguagens ou de gêneros dentro de uma mesma obra literária. Foram incluídos no *corpus* analisado nesta pesquisa textos orais ou escritos, prosaicos ou poéticos e, ainda, tradicionais, isto é, que se fizeram presentes em diferentes épocas ou lugares, ou contemporâneos que mostram as marcas da atualidade, embora com as características populares.

Palavras- Chave: Literatura popular; Semiótica das Culturas; Cosmopolitismo.

Résumé: La littérature populaire brésilienne comprend un ensemble de productions littéraires très diverses, largement diffusés parmi le peuple, presque toujours d'auteur inconnu, produits de manière artisanale, sans souci académique. Elle englobe une variété de genres, tels que les romans oraux, les cantigas, contes, les viola cantorias, le cordel etc. Malgré la forte influence portugaise, elle s'est développée au Brésil grâce à la présence des éléments ethniques qui nous ont constitués : autochtones et africains. Cette étude est une application de la proposition

¹É professora titular de Universidade Federal da Paraíba/ UFPB, atuando no Programa de pós-graduação em Letras (PPGL), como orientadora de Mestrado e de Doutorado. É doutora em Semiótica e Linguística Geral pela USP de São Paulo, pós-doutora: pelo Inalco-Fr e pela Universidade de Paris VIII. Produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Tecnológica/CNPq, no período compreendido entre 2010 a 2021, quando desenvolveu os projetos: *Raízes do Brasil na Literatura Popular e Semiótica das Culturas Populares*. Durante catorze anos, coordenou o Programa de Pesquisa em literatura popular da Universidade Federal da Paraíba. Escreveu livros e artigos científicos sobre, Literatura Popular e Semiótica, como: *O cancionário da Paraíba* (em co-autoria), *Quem é o povo?* e *O romanceiro no Brasil* (em editoração). Recebeu prêmios e láureas acadêmicas, entre os quais, um da Academia brasileira de Letras (ABL) para o livro *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. Traduziu, do francês para o português, inúmeros artigos científicos e o livro *Ação e sentido por uma semiótica das culturas*, de François Rastier (2010). Foi editora-gerente do periódico científico *Acta semiótica et lingüística –ASEL* (UFPB/PPGL) de 2010 a 2023.

théorique de François Rastier (2015) sur le cosmopolitisme culturel fortement marqué dans les textes littéraires populaires, comme 'un mélange de langues, de niveaux de langue, ou de genres au sein d'une même œuvre littéraire. Le corpus analysé dans cette recherche a compris des textes oraux ou écrits, prosaïques ou poétiques, ainsi que des textes traditionnels, c'est-à-dire des textes présents à différentes époques ou à différents lieux, ou des textes contemporains qui montrent les marques du présent, bien qu'avec des caractéristiques populaires.

Mots-clés: Littérature populaire ; Sémiotique des cultures ; Cosmopolitisme.

Abstract: Brazilian popular literature comprises a set of literary works, widely disseminated among the people, almost always of unknown authorship, produced by hand, without academic concern. It encompasses a variety of genres such as oral romances, cantiga (songs), short stories, viola songs, cordel (cordel), etc. Despite the strong Portuguese influence, in Brazil it expanded with the presence of the ethnic elements that constituted us: indigenous and African. This study is an application of François Rastier's (2015) theoretical proposal on the cultural cosmopolitanism that strongly marks popular literary texts, whether in the mixture of languages, language levels, languages, or genres within a single literary work. The corpus analyzed in this research included oral or written texts, prosaic or poetic, and also traditional texts, that is, texts that were present in different times or places, or contemporary texts that show the marks of the present, although with popular characteristics.

Keywords: Popular Literature; Semiotics of Cultures; Cosmopolitanism.

1.Introdução

Este estudo é uma aplicação da proposta teórica de François Rastier (2015) sobre o cosmopolitismo cultural à análise de diferentes gêneros literários de expressão popular, em busca de uma cidadania universal que possa estar ligada a um ideal democrático de compreensão mútua. Inicialmente, foi apresentado na modalidade oral no II Congresso internacional de semiótica e cultura: II SEMICULT, mas aqui, além de transposto para a escritura, foram acrescentados alguns elementos que ampliam o estudo do cosmopolitismo, entre os quais, a análise da cantiga *A ponte da Aliança*, a versão brasileira da canção francesa *Sur le pont d'Avignon*.

Sabemos que o direito à diversidade é uma riqueza, sobretudo no Brasil, devido às suas origens étnicas e intercontinentais. Considerando que as ciências sociais têm uma vocação para a diversidade, cumpre descobrir que tentativas para acolher a alteridade estão sendo construídas nos textos populares analisados.

Vale lembrar que os estudos em literatura popular que vimos fazendo não se limitam à sua utilização para exemplificar passagens teóricas, mas resultam de um trabalho de pesquisa mais profundo que teve início com levantamentos de campo em algumas regiões brasileiras, sobretudo no Nordeste, de que destaco Pernambuco e, principalmente, a Paraíba onde moro.

Após os levantamentos, passamos à análise e distribuição dos textos por categorias genéricas e temático-figurativas, níveis e fases de língua neles presentes,

detectando as semelhanças e diferenças entre eles, vinculando-os a uma possível origem histórica e, além disso, buscando uma interpretação para as variações encontradas em terras brasileiros. Assim o fizemos por considerarmos, como opina Rastier, que a semiótica das culturas é uma ciência “interpretativa, histórica e comparativa” (2002:p).

2.A Literatura popular: do conceito ao gêneros literário

O nome *literatura popular* atribui-se “ao conjunto de produções literárias difundidas largamente entre o povo, fora do âmbito escolarizado, geralmente de autoria desconhecida e em linguagem familiar e despreocupada”. Alguns chamam etnoliterários os estudos em literatura popular porque explicam “a origem do universo, o funcionamento da natureza e os valores básicos do próprio povo” (JAPIASSÚ & MARCONDES, 1996: p. 183).

PAIS (2004: pp.176-178), estudando a diferenciação entre os discursos não-literários, literários e etnoliterários, considera como características dos últimos: o “anonimato, o apagamento do sujeito enunciador que é comumente substituído por um ente imaginário ou virtual e a inexistência ou vacuidade das marcas de tempo e espaço do enunciado que produzem um efeito de atemporalidade e do não lugar”. Na verdade, essa afirmativa é generalizante, uma vez que muitos textos possuem origem conhecida, como é o caso do *cordel* e da *cantoria de viola*, de que se pode, efetivamente, apontar o autor e, portanto, marcas de tempo e lugar delimitadas.

A origem conhecida faz pensar que a literatura popular se restringe, apenas, aos dois gêneros mencionados (*cordel* e *cantoria*). Os levantamentos que vimos fazendo mostraram a existência de inúmeros gêneros literários de expressão popular, que inicialmente são definidos pela modalidade de língua (oral ou escrita) usada no eixo da comunicação. No primeiro caso, temos a já citada literatura de *cordel* que resulta do processo de comunicação entre escritor-leitor, enquanto no segundo, temos a literatura oral que se situa no eixo falante-ouvinte, definindo-se mais em termos sociológicos do que linguísticos (Zumthor, 1983).

Enquanto o *cordel* se mostra, pelo menos no Brasil, na forma poética, a literatura oral se apresenta sob dois tipos de formas: a **prosa** (contos, lendas, mitos, adivinhações, orações etc.) e o **verso** (cantoria de viola; romance, cantado ou recitado; cantigas, quadras; desafios; abecês; parlendas). Cada gênero possui características enunciativas e de conteúdo próprias que os distinguem dos demais. Por exemplo, o romance é

narrativo, poético e, na maioria dos casos, dialógico, enquanto a cantiga é poética, lírica e subjetiva, possuindo um enunciador-ator em primeira pessoa.

Os gêneros orais vinculam suas origens a épocas antigas da língua, sobretudo o romance que atravessou gerações até chegar à atualidade. Uma vez que os sujeitos assumem, modificando, discursos anteriores manifestados dentro de uma comunidade, o texto popular apresenta um processo variacional muito rico, caracterizando-se por uma diversidade cultural, genérica, social e até etária dos atores envolvidos. Aliás, o sujeito enunciador responde por uma subjetividade coletiva que ressurgue sempre que a peça é retomada.

Em sua performance oral, o enunciador confunde-se com o cantor, o recitador, o intérprete de um texto que nem sempre é seu autor, mas, no fundo, acaba sendo porque ele acrescenta elementos novos (de sua cultura, de sua visão de mundo) ao texto enunciado, razão pela qual se fala de um autor coletivo, ou como dizem alguns estudiosos, de um autor legião.

Pais, no estudo já citado (2004: p. 179) afirma que os discursos etnoliterários não são documentais como os textos da história científica, mas recriam outro tipo de memória social que “incorporam, sustentam, caracterizam uma identidade cultural, representando um saber compartilhado sobre o mundo”. Com diz Batista (2014:160) “esse saber pressupõe, comunica, determina um conhecimento, anterior a um conhecimento escolarizado que é transferido de um sujeito para outro numa relação de continuidade”.

O estudo de uma cultura não se faz, apenas, com os olhos voltados sobre sua identidade, ou seja, ressaltando aquelas coisas que se pensa que ela produziu por si mesma, mas em comparação com outras culturas diferentes. A busca pelo diferente vai fazê-la descobrir sua própria identidade e, ao mesmo tempo, quão diversa ela é. Portanto, ela nunca poderá ser considerada “pura, no sentido pleno da palavra, mas produto dos relacionamentos e trocas que elabora com as demais, isto é, cosmopolita” (Rastier, 2015: p. 19).

3. Cosmopolitismo cultural nos textos populares²

O cosmopolitismo, também conhecido como interculturalidade, é um conceito que vem sendo referido por muitos estudiosos. Zanella e Souza (2008) descrevem-no

² Os textos analisados serão apresentados na língua de origem

como o “pensamento filosófico que despreza as fronteiras geográficas, impostas pela sociedade (...) e considera os homens como formadores de uma única nação, não vendo diferenciação entre as mesmas”. A cultura compreendida do ponto de vista cosmopolita ou intercultural precisa ser descrita, segundo Rastier (2015: 17), diferencialmente da mesma forma que “os objetos culturais que as compõem, em especial as línguas e os textos”.

Muitos textos foram readaptados, reestruturados integralmente e outros sofreram leves modificações, preservando a temática original, a estruturação dos versos e, em certos, casos até a musicalização. É própria do discurso da literatura popular, uma enunciação realizada com diferentes linguagens (gestual, musical, linguística), permitindo considerar a existência de um espetáculo semiótico, mesmo nos textos mais simples, como na cantiga *Hoje é um dia lindo* que, além da musicalização e da língua presentes em todos os momentos, reúne vários movimentos corporais. No primeiro momento, a/os cantora/os, que estão sentada/os, levantam os braços, fazendo um gesto de abertura em forma de arco, depois, ficam em pé, dão meia volta e se sentam, enquanto cantam:

Hoje é um dia lindo
Me sinto contente (Bis)
Levanto e salto
Dou meia volta e sento (Bis)

No segundo momento, os gestos são direcionados à pessoa que está perto, como: sustentar a mão dela, caminhar junto com ela, declarar a amizade:

Nós iremos juntos
Iremos Juntos
Iremos juntos
Amigos seremos
Amigos seremos

Na última estrofe, cada um aponta com o dedo, partindo do seu coração na direção do coração do outro, enquanto canta:

Pois o meu amigo
É o teu amigo
E o teu amigo
É amigo meu (Bis) (Batista:inédito)

O abrir-se ao outro, ouvi-lo e fazer-se ouvir por ele estão presentes nas performances orais dos gêneros populares, o que faz gerar bens relacionais. Estes, na concepção de Marx, (*Il Capitale*, 1975 [1867]) — são *bens* que, além da musicalização e da língua presente em todos os momentos, reúne vários movimentos corporais porque satisfazem necessidades humanas e têm um valor, mas não são *mercadorias* (não têm

preço, não há mercados onde se possa comprá-los) embora sejam capazes de contribuir relevantemente na formação de bem-estar.

Assim “desde as primeiras cançõezinhas que ouvimos no acalento das nossas mães, até as brincadeiras infantis com as coleguinhas de calçada, aos cantos de trabalho, de lazer, o objetivo é manter a relação dialógica entre os participantes e favorecer os bens relacionais”.

Diferentes línguas podem ser usadas, no mesmo texto, sem que isso, em si mesmo, constitua um impedimento para a compreensão do sentido. O romance *La Condessa* é elucidativo quanto a isto. Vê-se o uso de duas línguas distintas: a portuguesa, na maioria das palavras, e a espanhola nos usos do artigo definido feminino *La* e do pronome pessoal *Yo* (na sua forma oral aspirada: *Jo*):

— Ô de casa, ô de fora onde mora **La** Condeza?
 — Qu’ê que ques com **La** Condeza que por ela perguntais?
 — Senhor rei mandou dizer que das três filhas que tivesse,
 Por favor, mandasse uma para **Jo** casar com ela
 (*La Condeza*³, Vila de Bodocongó, PB. In BATISTA, 2015: p. 291)

onde duas línguas diferentes são usadas, sem que isso, em si mesmo, constitua um impedimento para a compreensão do sentido. As duas línguas são: a portuguesa, na maioria das palavras, e a espanhola nos usos do artigo definido feminino *La* e do pronome pessoal *Yo* (na sua forma oral aspirada: *Jo*).

Trata-se de um romance oral de antiga tradição ibérica, remontando ao romance medieval, quando ainda não se fazia a distinção entre o espanhol e o português. Desconhecendo esse fato, o povo hoje interpreta o artigo **La** como se pertencesse ao nome da condessa, o que é comprovado pela anexação do artigo ao substantivo, nos textos que recebemos por escrito, formando uma única palavra com um novo significado. *Lacodeça* é a grafia apontada por algumas informantes que escreveram seus textos, afirmando ser esse o nome da personagem e *Jo* é interpretado como se fosse o nome do cavaleiro que teria vindo buscar a moça e não como o pronome pessoal de primeira pessoa em espanhol (*Yo*), que se pronuncia de forma aspirada.

³ Aqui, omitimos os nomes das informantes por questão ética

A próxima cantiga que apontamos, à primeira vista, parece misturar, também, duas línguas diversas: o português (nos primeiros quatro versos da segunda estrofe) e o francês, na primeira estrofe e nos quatro últimos versos da segunda:

1. Ene laberieme
Como lá griché
La moraliaque
Como la fragé
Ene valeridime
Como la griché
La moraliaque
Toquei-te perequeté
2. Venha o nosso carro
De cavalaria
Que anda na guerra
Feito a guerreria
Ene valeridime
Como la griché
La moraliaque
Toquei-te perequeté

No entanto, olhando atentamente, as figuras que se pensa serem palavras francesas, vê-se que elas apenas tentam imitar os sons das palavras francesas, mas não possuem nenhum significado naquela língua. Portanto não são signos . Para serem signos, elas precisam reunir um significante a um significado

A diferenciação linguística pode estar presente dentro de uma única palavra, como em *Lá na ponte d'Avinhança, todo mundo passa* (cantado por uma informante de Recife-Pe) em que *Avinhança* parece ser o cruzamento da palavra francesa *Avignon* com a portuguesa *Aliança*. Por ter escutado, muitas vezes, essa cantiga com o nome *A Ponte d'Aliança*, questionamos a informante (1993) se ela não havia se enganado com o termo e ela confirmou, completando que a mãe dela a havia ensinado com o nome *Avinhança*.

Concluimos, então, que talvez a cantiga fizesse referência à lenda do surgimento da Ponte de Avignon (sobre o Rio Rhône) também chamada *Ponte da St Beneze*, em homenagem ao Santo que, no século XII, deu início a sua construção, seguindo uma inspiração divina. Hoje a ponte é patrimônio da UNESCO, por ser conhecida, mundialmente, através da cantiga *Sur Le pont d'Avignon* que mantém semelhança, na forma e na musicalização com a nossa cantiga *A ponte da Aliança*. A seguir, comparamos as duas versões: a francesa (à esquerda) com a brasileira (à direita):

{Refrain:}

Sur le pont d'Avignon⁴,
On y danse, on y danse,
Sur le pont d'Avignon,
on y danse, tout en rond.

Les beaux messieurs,
font comme ça
Et puis encore
comme ça.

Les belles dames
font comme ça,
Et puis encore
comme ça.

Les soldats
font comme ça
Et puis encore
comme ça,

Les blanchisseuses
font comme ça
Et puis encore
Comme ça

Les cordonniers
font comme ça
Et puis encore
Comme ça.

(Refrão)

Lá na ponte da aliança⁵,
Todo mundo passa
Lá na ponte da aliança
Todo mundo passa

A costureira faz assim,
A costureira faz assim,
Assim, assim,
Todo mundo passa

A bordadeira faz assim,
A bordadeira faz assim
Assim, assim
Todo mundo passa

A enfermeira faz assim
A enfermeira faz assim,
Assim, assim,
Todo mundo passa

A lavadeira faz assim
A lavadeira faz assim,
Assim, assim,
Todo mundo passa

A cozinheira faz assim.
A cozinheira faz assim.
Assim, assim,
Todo mundo passa

As pessoas que passam pela ponte são apontadas pela profissão e, no texto brasileiro são todas do sexo feminino: costureiras, bordadeiras, enfermeiras, lavadeiras, cozinheiras. É que, no Brasil, meninos não “deveriam” brincar de roda. No texto francês, além daquelas pessoas que possuíam uma profissão, passavam pela ponte, belas Senhoras (*belles dames*) e pessoas do sexo masculino como: belos Senhores (*beaux monsieurs*) e sapateiros (*cordonniers*), o que nos leva a pensar num universalismo maior para o texto francês.

No Brasil, não houve uma tradução do texto francês, nem propriamente a criação de um texto original, mas uma readaptação que atingiu não só as palavras, como a gestualidade. A brincadeira não é uma roda. Enquanto cantam e dançam, as crianças, separadas em duas filas, uma em frente à outra, levantam os braços e seguram as mãos daquelas que estão à sua frente, formando um túnel, onde de duas em duas, as meninas,

⁴ SUR LE PONT D'AVIGNON FONTE: <https://youtu.be/iLvVZny4HzQ> Visitado em 17/01/2022
<https://www.youtube.com/embed/VTRu11UtQIE>

⁵ (SANTOS e BATISTA, 1993; p.82). A letra foi completada com elementos de outras performances

de mãos dadas, vão passando até acabar a fila. A cada vez que mencionam a profissão, as brincantes fazem, com as mãos, o gesto que a caracteriza: o de esfregar para a lavadeira, o de mexer a panela para a cozinheira, o de costurar, para a costureira, e assim por diante... O túnel representa a ponte e a passagem das meninas pelo túnel remete às pessoas que passam pela ponte que são numerosas (todo mundo passa), mas felizes porque estão brincando.

Acreditamos, assim, que a palavra *Aliança*, incluída na maioria das versões, não tem por referência a cidade pernambucana, próxima de Recife, lugar de moradia da informante mencionada no início dessa análise, mas remete ao substantivo comum “aliança” que significa pacto, acordo, amizade (segundo o Dicionário de Aurélio), o que pode acontecer em qualquer lugar onde pessoas estão reunidas.

Ainda com relação à diferenciação linguística, ocorre, muitas vezes, a utilização de diferentes níveis de língua, popular e erudito, no mesmo texto, simultaneamente, um de classe social mais elevada, uma vez que envolve a relação entre o patrão (a sinhá moça que estudou) e o subalterno (o escravo que não freqüentou a escola) sem que isso impeça boa a relação entre os participantes da cena enunciativa:

Pai José em sua terra
Ele era capitão
Hoje em terra de terra branco
O bravo chatim ⁶
Pai José é ladrão (bis).

Sinhá moça que tá na janela
Que tá me oiando
Que tá maginando
Ê ou lá o batuque na cozinha
Mãe Maria quer me dar

Pode ocorrer, também, que uma única peça popular seja caracterizada pela presença de diferentes gêneros literários. O exemplo que mostro é uma variante do conto tradicional a *Madrasta* (que no Brasil, aparece intitulado das mais variadas formas: *A menina enterrada viva*, *Cascudo*, *A menina do surrão*, *Meus brinquinhos de ouro etc.*) onde, ao lado do gênero prosaico narrativo, aparece uma sextilha que é cantada nas performances orais e que constitui a forma poética mais usada no gênero popular escrito, o cordel.

Em cima da sepultura da órfã nasceu um capinzal bonito. O dono da casa mandou que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e quando começou a cortar o capim, saiu uma voz do chão, cantando:

⁶ Negociante pouco honesto; traficante, tratante

Carpineiro de meu pai!
 Não me cortes os cabelos.....
 Minha mãe me penteou,
 Minha madrastra me enterrou,
 Pelo figo da figueira
 Que o passarinho picou....
 Chô! passarinho!

(CASCUDO, Contos tradicionais do Brasil: p.207/208)

O texto a ser mostrado a seguir foi levantado, pela primeira vez, por José Veríssimo (1888) entre os Índios Maué, na então Província do Amazonas. Trata-se de uma ‘chegança’ de Marujo, construída com o romance ibérico *A nau catarineta*, levantado pelo referido autor numa aldeia dos Índios Maué, no Amazonas, que viviam em malocas espalhadas “à margem esquerda do rio Uariú, afluente do Andirá”. Esta aldeia se compunha de dezoito palhoças, algumas bem extensas, habitadas por várias famílias e divididas por paredes de palha. Veríssimo ali chegou em visita com o Presidente da Província em cuja homenagem foi organizado um poracê (espécie de baile), onde o cavaleiro sapateava em torno da dama, enquanto os músicos tocavam e cantavam o refrão seguinte, acompanhado do romance citado:

Capitão barateiro Zonda do má
 Prometeu mas não deu, Zonda do má
 Sete saia de chita Zonda do má
 Para dia de ano, Zonda do má (1889)

_Arriba, arriba, gajeiro e aquele tope reá (a)
 avista terra de Espanha areia de Portugá (b)
 Marinheiro vieram de longe, no grande navio de guerra.
 Pra ‘starem hoje encalhado no caná da Igraterra.
 Avistaram terra de Espanha areia em Portugá
 _Não avistei terra de Espanha, nem areia em Portugá, (c)
 avistei três menina em baixo do Laranjá, (d)
 mostrava ser filha do capitão-generá.
 A mais pequena dela, para contigo casá (e)
 Não quero a vossa filha que lhe custou a criá (f)
 quero o meu anau Catarinete para nomar navegá. (g)
 nem isso te posso dá
 te darei em dinheiro
 Não quero vosso dinheiro, que vos custou a ganhá

Como um romance oral ibérico iria aparecer numa maloca de índios em plena Amazônia? A história da literatura popular é elucidativa. De origem palaciana, surgidos nos séculos XI e XII, recitados nos serões da corte, ao som da flauta e da lira, os romances orais foram difundidos largamente entre o povo e trazidos, oralmente, para as novas terras descobertas. Portanto, chegaram ao Brasil com os primeiros colonizadores

portugueses e tiveram sua penetração nas zonas periféricas, graças aos desbravadores, ciganos, espetáculos circenses e, sobretudo, às festividades escolares e religiosas, muitas vezes realizadas pelos jesuítas.

No texto mostrado acima, além dessas diferenças de ordem lexical, observam-se modificações no gênero discursivo que passa a ser não uma narrativa contada para um público simples de ouvintes, mas uma acolhida cerimoniosa que se dá a um visitante importante. Ele assume muito menos o caráter de conto do que o de *Fandango* (PIMENTEL, 2005: p. 14), folguedo popular usado por marujos em suas brincadeiras.

Nesse texto, como em outros antes analisados (*Menina enterrada viva*, *Pai José*), a zona antrópica (RASTIER, 2010) de distanciamento vai acontecer no início, vinculada a um enunciador, em “debreagem enunciva” (GREIMAS) que passa a voz a actantes discursivos que enunciam numa “debreagem enunciativa” (id.ib) na zona de identidade, simplesmente (como nos três textos apontados) ou na de identidade e proximidade, ou seja, aquelas do entorno do eu e do tu (como em *Capitão borateiro* e *La condessa*. A utilização dos pronomes em primeira e segunda pessoa (meu gajeiro; te darei; vos custou; vossa filha; contigo etc.) e, ainda, os verbos no tempo presente em primeira pessoa, a maioria, e em segunda pessoa (arriba, avistei, quero etc.) comprovam o exposto.

Esses elementos apontam para um enunciador/enunciatário não distante do texto, mas presente nele como ator discursivo, com valores ideologicamente marcados na narrativa, como exemplo, para o gajeiro (o *tu* marcado na enunciação dos seis primeiros versos do texto), é tomar a nau Catarineta do capitão e, para o capitão (o eu marcado nos mesmos versos) é negociar com o gajeiro para continuar de posse da nau, mesmo que, para isso, perca as filhas.

4. Conclusão

Nesse momento, procuramos apresentar a análise dos casos mais significativos. Estes foram evidenciados na reunião de diferentes linguagens(a verbal + a gestual + a musical, por exemplo), na reunião de línguas diversas (português e espanhol,) ,de níveis de língua e classes sociais também diversos (erudito e popular; patrão e empregado), de sistemas de valores vinculados a raças diversas e, principalmente na mistura de gêneros diferentes dentro de uma mesma obra literária.

Consideramos os casos em que houve plena aceitação da diferença, ou seja, a mistura dos diferentes é mostrada positivamente, como algo a ser completado no outro, como unidade na diversidade. Assim, a identidade que se atribui à literatura popular não é um conceito singular, uma igualdade de pensamento ou uma uniformização ideológica, mas um pluralismo onde “os sentidos se constroem com as diferenças”, nas palavras de Rastier(2015). É ainda do mesmo autor quem afirma:

É este o caminho mais saudável a fim de “compreender as práticas de adaptação, de empréstimo e de enriquecimento mútuos que favoreçam as trocas, nos setores educacionais e em meio aos grupos sociais,” nos quais, “devem-se criar programas que favoreçam a unidade na diversidade [...] O cosmopolitismo é necessário e urgente por razões éticas (direitos dos homens) políticas (democracia) e ecológicas (tendo em vistas as catástrofes)”.

Referências

- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de. *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2000.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de M. Entrevista com François Rastier. 2013. João Pessoa. In: *Acta Semiótica et Lingvistica*, vol. 18, nº 37. pp. 136-144.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de M. *A citação popular em Fogo Morto de José Lins do Rego*. João Pessoa: Editora do CCTA/ UFPB, 2024.
- BATISTA, Maria de Fátima B. de M. *Quem é o povo?* João Pessoa: editora do CCTA, 2021.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; RASTIER, François (Orgs). *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. 540 p.
- SANTOS, Idelette M. F. de BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de M. *O cancionero da Paraíba*. João Pessoa: Grafset: 1993
- RASTIER, François. *Ação e sentido por uma semiótica das culturas*. João Pessoa-Pb, 2010
- RASTIER, François et BOUQUET, Simon. *Une introduction aux sciences de la culture*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002
- RASTIER, François. *Sémantique interprétative*. Paris :Presses Universitaires de France,1987