v. 34, n. 2, p. 50–85, 2026
ISSN: 2237-2083 · DOI: 10.17851/2237-2083.34.2.50–85
Submetido em: 04/09/2025 · Aprovado em: 11/06/2026

REVISTA DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Arranjos figurativos no itinerário simbólico de *O romance do pavão misterioso*: uma análise Semiótica Greimasiana

Figurative Arrangements in the Symbolic Itinerary of The Romance of the Mysterious Peacock*: A Greimasian Semiotic Analysis*

Rodrigo Nunes da Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) | Campina Grande | PB | BR
rodryggonunes22@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2553-2399

Linduarte Pereira Rodrigues
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) | Campina Grande | PB | BR
linduartepr@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9748-179X

Resumo: O artigo esboça uma leitura do cordel *O romance do pavão misterioso*, obra idealizada pelo paraibano José Camelo de Melo Rezende na década de 20 do século passado. Para tanto, toma como fundamento o percurso gerativo do sentido da semiótica greimasiana, com o objetivo de chegar à significação contida no texto por meio da identificação das estruturas discursivas, narrativas e fundamentais. O estudo de natureza qualitativa, bibliográfica, exploratória e documental, pauta-se na semiótica discursiva mediante leituras efetuadas em Barros (2001; 2005), Fiorin (2002), Rodrigues (2006), entre outras, demonstrando as ideologias que sustentam os arranjos narrativos e discursivos das relações estabelecidas entre os sujeitos semióticos e os seus objetos de valor. Esses elementos são evidenciados a partir dos procedimentos de actorialização, espacialização e temporalização, e por meio do processo de discursivização temático e figurativo que dá coerência à ideia sustentada pelo enunciador. Este revestimento semântico da narrativa rezendiana permitiu a constatação de um sistema de valor próprio do universo dos contos maravilhosos, com raízes fincadas na tradição oral, em interface com elementos da cultura popular nordestina. À vista disso, constatou-se que os aspectos discursivos estruturantes do texto são representados pelos processos sociocognitivos atrelados às estruturas de conhecimento e experiência socioculturais e históricas do povo brasileiro.

Palavras-chave: semiótica discursiva; literatura de cordel; pavão misterioso.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Abstract: This article outlines a reading of the cordel *O romance do pavão mistério* (The Romance of the Mysterious Peacock), a work conceived by José Camelo de Melo Rezende, from Paraíba, in the 1920s. To this end, it uses the generative path of meaning in Greimasian semiotics as its foundation, aiming to arrive at the meaning contained in the text by identifying its discursive, narrative, and fundamental structures. This qualitative, bibliographical, exploratory, and documentary study is based on discursive semiotics through readings of Barros (2001; 2005), Fiorin (2002), and Rodrigues (2006), among others, demonstrating the ideologies that sustain the narrative and discursive arrangements of the relationships established between semiotic subjects and their objects of value. These elements are highlighted through the procedures of actorialization, spatialization, and temporalization, and through the process of thematic and figurative discursivization that gives coherence to the idea sustained by the enunciator. This semantic overlay of Rezende's narrative allowed us to identify a value system specific to the world of fairy tales, rooted in oral tradition and intertwined with elements of Northeastern popular culture. In light of this, it was found that the text's structuring discursive aspects are represented by sociocognitive processes tied to the sociocultural and historical knowledge and experience structures of the Brazilian people.

Keywords: discursive semiotics; literature of twine; mysterious peacock.

1 Introdução

> A linguagem é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. [...] é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos (Hjelmslev, 1975, p. 1).

Algirdas Julius Greimas (1917-1992) consagrou-se como um renomado semioticista francês ao inaugurar uma base teórica estruturalista que possibilita a investigação dos sentidos desvelados pelas formas de linguagem e pelos discursos que os constituem. Uma das grandes renovações propostas por Greimas, na esteira de Hjelmslev, foi deslocar o foco dos estudos semióticos, tirando-o da relação entre signos e deslocando-o para o discurso. Atuou na crítica literária semiótica, vinculando a ideia da literariedade de um texto "a uma conotação sociocul-

tural e sua consequente variação no tempo e no espaço humanos" (Greimas, 1975, p. 6), época em que os críticos literários passaram a priorizar os problemas da recepção textual. Até então, as teorias formalistas e estruturalistas defendiam que o texto literário tinha valor em si mesmo, desconsiderando os fatores externo à obra. Os desdobramentos da teoria greimasiana são apresentados em potencial em Semântica Estrutural. Nesta obra, Greimas (1973) desenvolveu um percurso gerador da significação, um divisor no início da semiótica da Escola de Paris, também conhecida como Semiótica Francesa, Semiótica Discursiva, ou ainda, Semiótica Greimasiana.

Arquitetada como uma teoria da significação, esse tipo de semiótica dedicou-se com mais afinco ao estudo do conteúdo, observando como o texto se organiza a fim de expressar esse conteúdo, isto é, como a significação vai se construindo no âmago/interior do texto. Desse modo, é possível investigar a relação entre o plano de conteúdo e o plano de expressão por intermédio do texto. Para Greimas (1973, p. 11), a significação é onipresente e multiforme, e sua ênfase é central para as Ciências Humanas, uma vez que "se as ciências da natureza se indagam para saber como são o homem e o mundo, as ciências do homem, de maneira mais ou menos explícita, se interrogam sobre o que significam um e outro". A tradição semiótica greimasiana acabou alinhando as ideias do racionalismo francês do século XVII ao modelo sígnico didático de Saussure (2006), salientando os processos mentais de onde advém a própria significação.

Compreendemos que o estudo do percurso gerativo de sentido tem como fundamento não apenas o signo em si, mas suas relações com a diversidade de linguagens existentes. Nesse caso, o sentido é obtido a partir de uma rede discursiva dessas relações. Para chegar a essa construção, Greimas foi profundamente influenciado pela teoria da linguagem de Hjelmslev, o qual lançou um olhar para os pressupostos de Saussure e propôs a validade de um método que abordasse a linguagem no seu interior, ou seja, não de fora da linguagem, mas de dentro, uma "linguística linguística, ou linguística imanente" (Hjelmslev, 1975, p. 30). Para Hjelmslev (1975), a linguagem é um princípio de categorização do mundo, constituída como um texto que se estende em todos os sentidos e direções.

Nesse contexto, a significação engloba o conceito de semiose, isto é, o processo de produção, ajuntamento e transformação da função semiótica em discurso. Ao analisar os planos de linguagem onde os signos estão inseridos, Greimas (1973) observou que toda espécie de linguagem tem conteúdo (o que se diz) e expressão (como se diz). Diante disso, ancorado nas leituras efetuadas em Propp[1], e em outros esquemas narrativos, como o modelo das narrativas de teatro de Souriau[2] e o modelo das narrativas mitológicas de Dumézil[3], Greimas constatou que há uma estrutura narrativa que se manifesta na diversidade de formas e tipos de textos. De forma geral, o autor apresentou o conceito de *narratividade* como "o princípio organizador de qualquer discurso" (Greimas; Courtès, 1979, p. 330).

---

[1] Na obra *Morfologia do conto Maravilhoso*, Propp (2001) "desejava revelar as regularidades subjacentes à imensa variedade das narrativas; procurava apreender, em meio à diversidade imensa de modos de manifestação da narrativa (oral, escrita, gestual, pictórica, etc.), de tipos de narrativa (mitos, contos, romances, epopeias, tragédias, comédias, fábulas, etc.) e de realizações concretas, as invariantes narrativas" (Fiorin, 2002, p. 8).

[2] Na obra *As duzentas mil situações dramáticas*, Souriau (1993) perscruta, na arte do teatro, as situações que se apoiam numa apreciação estética, cujo objetivo é: i) distinguir [...] as grandes funções dramaturgas; ii) estudar dessas funções as principais combinações; ii) buscar dessas combinações as razões das propriedades estéticas; iv) observar como as situações, pelo encadeamento e por modificações, fazem caminhar a ação teatral.

[3] Esse esquema consiste em descrever uma série de divindades presente num agrupamento de mitos. O método consiste em: "procurando uma divindade qualquer, ele constitui, com o auxílio de todos os textos sagrados, um corpus de preposições nas quais o deus em questão entra como atuante. A partir do inventário das mensagens funcionais, constitui-se o que podemos designar como esfera de atividade da divindade" (Greimas, 1973, p. 225).

Nesse cenário, as contribuições contemporâneas à Semiótica Greimasiana demonstram que é possível desvelar o percurso gerativo de sentido de qualquer texto em sua multiplicidade semiótica, investigando o modo como o sentido vai se construindo na arquitetura textual. Isto posto, compreendemos que, enquanto patrimônio cultural do povo brasileiro, o cordel se faz gênero textual/literário, de tradição oral, que coaduna elementos significativos para uma investida semiótica, ao atrair um público leitor diversificado. Desse modo, procuramos analisar a narrativa popular de maior êxito de todos os tempos da literatura de cordel; trata-se de *O romance do pavão misterioso*, obra escrita pelo paraibano José Camelo de Melo Rezende, por volta do ano de 1923. A trama apresenta a história de amor e heroísmo de um jovem rapaz da Turquia, Evangelista, e uma donzela, Creuza, que vivia presa pelo pai, um conde rico e arrogante da Grécia. O desfecho da trama se dá com a fuga dos amantes e a morte do conde.

Dessa maneira, por meio de uma pesquisa bibliográfica, exploratória e documental realizamos uma leitura da narrativa arquitetada por Rezende (2011) com o objetivo de chegar à significação contida no texto por meio da identificação das estruturas discursivas, narrativas e fundamentais da Semiótica Greimasiana. Adotamos uma perspectiva de análise de cunho qualitativo-interpretativo, e como aporte teórico, ancoramo-nos na teoria proposta por Greimas (1973) e nas leituras efetuadas em Barros (2001; 2005), Fiorin (2002), Rodrigues (2006), entre outras. Com isso, buscamos revelar a ideologia sustentada no arranjo das relações estabelecidas entre sujeitos semióticos e os seus respectivos objetos de valor, demonstrando os procedimentos de actorialização, espacialização e temporalização, bem como o processo de discursivização temático e figurativo que dá coerência à ideia sustentada pelo enunciador.

Nosso trabalho justifica-se por colocar em cena um gênero textual/literário da cultura popular nordestina e analisá-lo pelo prisma da Semiótica Greimasiana, investigando os sentidos desvelados pelo texto a partir de um aparato teórico-metodológico que dá conta tanto das análises internas, quanto da organização textual, assim como dos "mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto" (Barros, 2005). Nesse sentido, constatou-se que a obra analisada mobiliza um sistema de valores característico dos contos maravilhosos e das novelas de cavalaria medievais em diálogo com elementos da cultura nordestina, ao considerar os aspectos discursivos estruturantes do texto a partir de processos sociocognitivos relacionados às experiências socioculturais e históricas dos sujeitos nordestinos.

A partir de uma perspectiva estruturalista, Greimas (1973) apresentou três níveis/patamares do percurso gerativo de sentido de um texto que vai desde uma configuração mais simples e abstrata até um ponto de vista complexo e concreto. Nas palavras de Fiorin (2002, p. 17), este percurso "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". Assim, temos as estruturas fundamentais (nível profundo), as estruturas narrativas (nível intermediário) e as estruturas discursivas (nível superficial), as quais serão detalhadas a seguir. Mais adiante, desenvolve-se a análise estrutural da obra, contemplando as estruturas narrativas, discursivas e fundamentais do texto, seguida das considerações finais, dos agradecimentos e das referências bibliográficas.

2 Entrelace teórico-metodológico: o percurso gerativo de sentido e suas aplicações

A Semiótica Greimasiana possui uma metodologia de análise própria e didaticamente articulada para que as categorias textuais possam ser exploradas de forma detalhada, constituindo-se como uma espécie de amplificador da trama narrativa presente nos textos. Como vimos, esta semiótica concebe o plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo de sentido, no qual, o sentido é desvelado em sua tessitura textual (Barros, 2005). A princípio, Fiorin (2022, p. 8) explica que "o percurso gerativo de sentido não é uma camisa de força onde se devem aprisionar todos os textos". Para o autor, o percurso "é um modelo de análise e de previsibilidade, que, ao mesmo tempo, apreende, de maneira fina, generalizações sócio-históricas (invariantes) e especificidades de cada texto no plano do conteúdo ou da expressão (variantes)".

Acerca do percurso gerativo de sentido da Semiótica Greimasiano, Barros (2005, p. 13) elucida que

> No primeiro nível, o fundamental, surge a significação como uma oposição semântica mínima; no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito; o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

Ressaltamos que cada nível do percurso possui uma sintaxe e uma semântica em que aquela é considerada mais autônoma que esta, visto que uma mesma relação sintática pode assumir várias aplicações semânticas. Dessa forma, as três etapas do percurso gerativo de sentido são essenciais para a compreensão do sentido do texto, embora cada nível possua nomenclaturas autônomas. Assim, esta teoria semiótica apresenta uma semântica e uma sintaxe fundamental que correspondem a uma estrutura mais profunda do percurso gerativo. Neste primeiro nível, temos uma visão ampla acerca da oposição semântica mínima apresentada nos textos a partir de sua estrutura elementar da significação, como veremos a seguir.

2.1 A estrutura fundamental

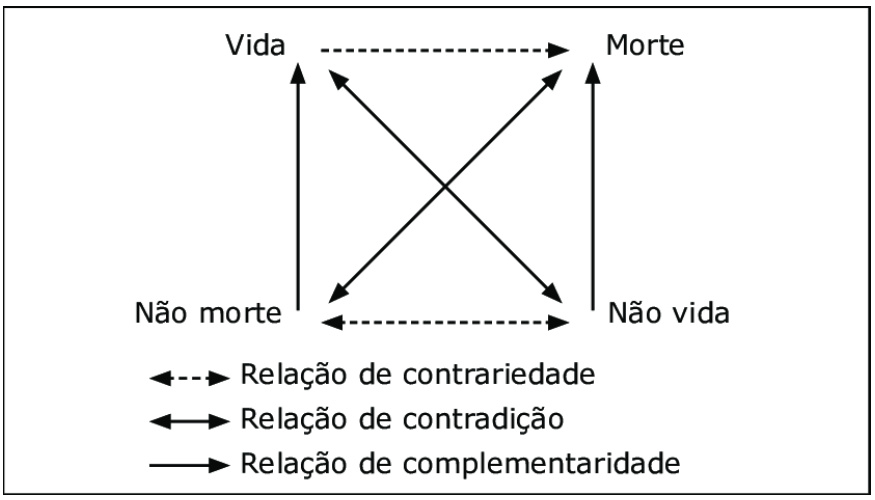
No nível fundamental, a significação de um texto é obtida por meio de uma oposição semântica (vida x morte; alegria x tristeza). Suas unidades constituintes, signos mínimos, são estruturas elementares da significação que podem ser organizadas como categorias semânticas. A definição de categoria semântica constitui-se de uma oposição entre dois elementos sobremodalizados (a x b), os quais possuem traços de positividade (euforia) e negatividade (disforia). A sintaxe fundamental possui uma natureza relacional, precedente à sintaxe narrativa, constituída por enunciados que abarcam os actantes e as funções (Greimas; Courtès, 1979). Essa noção evidencia um elo entre cada um dos termos opostos, compreendendo elementos simples e abstratos que ordenam os conteúdos no interior da conjuntura textual. Logo, esses elementos podem se transformar em elementos modais.

Conforme Greimas e Courtès (1979), a instância inicial do percurso descreve os fatos semióticos antes de sua manifestação, identificando os semas, isto é, as unidades mínimas de significação. Cada sema possui um caráter binário e sempre terá um outro como referência, possibilitando a

identificação das diferenças. "A relação que se encontra estabelecida entre os dois semas é de natureza antonímica, relevando ao mesmo tempo da disjunção e da conjunção" (Courtès, 1979, p. 69).

De acordo com Rodrigues (2006, p. 47), no nível fundamental "cabe descrever as oposições primeiras que dão sentido às narrativas, com vistas a revelar a ideologia, isto é, os sistemas de valores do contexto sócio-cultural do sujeito e a sua respectiva visão de mundo, percebida a partir do discurso em análise". Neste nível, ainda é possível identificar uma marcação tímica de positividade (euforia) e negatividade (disforia) entre os termos opositivos, elementos que provocam tensão ou relaxamento numa narrativa, apontando para o conflito ou a tensão dialética incluídos no texto. Este nível é simbolicamente representado pelo quadrado semiótico proposto por Greimas e Courtès:

Figura 1 – quadrado semiótico greimasiano



Fonte: adaptado de Greimas e Courtès (1979, p. 365-366).

Os autores expõem que o quadrado semiótico é o ponto de partida do percurso gerativo de sentido. Esse modelo é articulado como um diagrama que considera a estrutura elementar da significação, empregado como ferramenta de abordagem e análise textual. Ele pode ser utilizado na análise estrutural de associações entre signos, demonstrando uma representação visual da conexão lógica de uma categoria semântica. Esse método se dá como um sistema em que cada elemento carrega consigo uma espécie de memória em relação ao termo anterior e ao termo posterior, sendo capaz de representar um esquema narrativo básico.

Posteriormente, estudiosos da área "observaram que as relações estabelecidas num quadrado permitiam o aparecimento de um octógono, mediante o surgimento de mais outros metatermos" (Rodrigues, 2006, p. 47). Como uma evolução do quadrado semiótico, o octógono semiótico acrescenta aos já conhecidos termos contrários, contraditórios e de implicação, os pontos de tensão identificados na estrutura fundamental. Vale ressaltar que é o contexto, bem como a perspectiva pela qual determinada narrativa é observada, que direciona a análise dos valores (positivos e negativos) do texto, uma vez que é possível observar uma inversão de valores a partir da perspectiva de um dado sujeito, enquanto esse valor pode mudar se considerarmos a perspectiva de outro sujeito. Dessa maneira, é possível demonstrar as mudanças ocorridas em determinado texto ao estabelecer um percurso entre os termos de oposição mínima, e apresentar o discurso que aponta para os termos afirmados ou negados na sequência desenvolvida.

A seguir, apontamos alguns princípios semióticos da organização das narrativas considerando os mecanismos de estruturação sintática e as questões semânticas de modalização.

2.2 As estruturas narrativas

Este segundo nível é considerado uma etapa intermediária do percurso gerativo. É a fase que trabalha com a narratividade. Nesta instância, não apenas afirma-se ou nega-se conteúdos, mas há a ocorrência de um processo de transformação, pela ação dos sujeitos em que um manipula o outro por meio de uma sedução, uma tentação, uma provocação ou uma intimidação, com o fim de conseguir determinado objeto de valor. Dito isto, inicialmente, cabe destacar o pensamento de Fiorin (2002, p. 21) ao elucidar que é preciso distinguir a ideia de narratividade da ideia de narração, uma vez que esta é concernente "a uma determinada classe de textos. Aquela é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes [...], quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final". Essas transformações são desenvolvidas no texto a partir dos papéis narrativos desempenhados pelos actantes, sujeitos e objetos, seres do discurso. Contudo, o autor também argumenta que não devemos confundir "sujeito com pessoa e objeto com coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados num nível mais superficial por coisas, pessoas ou animais" (Fiorin, 2002, p. 22).

No texto "Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva", Fiorin (1999, p. 184) afirma que "uma narrativa mínima define-se como uma transformação de estado", em que "um sujeito está em relação de conjunção ou de disjunção com um objeto". Nesse sentido, há dois tipos de estados: um conjunto (EN = S $\cap$ O) e um disjunto (EN = S $\cup$ O). Se dizemos, por exemplo, que *João ama Maria*, pois, temos um sujeito *João* em relação de conjunção com um objeto: *Maria*. Contudo, se afirmamos que *João não ama Maria*, temos um sujeito *João* em relação de disjunção com um objeto, também *Maria*, mas, neste caso, a relação fica marcada pelo desamor nutrido por *João*.

Nesse meio, há dois tipos de objetos que o sujeito deseja: "objetos modais (o querer, o dever, o poder e o saber), necessários para a obtenção dos objetos de valor — que são o objetivo último da ação narrativa"; e também dois tipos de transformações possíveis: "de um estado inicial conjunto para um estado final disjunto e de um estado inicial disjunto para um estado final conjunto" (Fiorin, 1999, p. 185). A transformação se dá pela mudança de relação entre o sujeito e o objeto.

Estes enunciados elementares da sintaxe narrativa simulam o fazer do Sujeito em busca de seu Objeto de Valor. Para Greimas, o modelo actancial é visto como um dos princípios possíveis da organização do universo semântico, apreendido em sua totalidade em microuniversos acessíveis ao homem. Por meio de seu esquema actancial, ele delimitou seis grupos de actantes que participam ativamente do processo de narrativização. De acordo com Rodrigues (2006, p. 42-43), estes actantes são

> [...] O Sujeito que busca o Objeto; o eixo do desejo, do querer ou do dever, une estes dois papéis. O Adjuvante e o Oponente, no eixo do poder, ajudam o Sujeito ou se opõem à realização de seu desejo. O Destinador e o Destinatário, no eixo do saber ou da comunicação, fazem o sujeito agir, encarregando-o da busca e sancionando o seu resultado: eles designam e reconhecem os Objetos e os Sujeitos de valor.

O autor explica que toda narrativa se organiza em torno do sujeito que busca por valores manifestados no discurso, isto é, toda história é um processo de reflexão centrada em um sujeito. Para o autor, o Sujeito e o Objeto de Valor constituem os enunciados de fazer e os enunciados de estado, projetando uma função que prevê o estado conjuntivo e o estado disjuntivo. "O actante Sujeito, na busca por seu Objeto de Valor, também pode passar por uma função denominada transformação. Isto se dá, quando ele precisa se tornar apto a obter o seu Objeto de Valor" (Rodrigues, 2006, p. 48). Desse modo, este Sujeito "passa de um estado de não-poder-ser, para um estado de poder-ser, ou seja, o Sujeito se qualifica", afirma o autor. Percebe-se que é o desejo que move a ação da narrativa, unindo o Sujeito ao Objeto e conectando o deslocamento do Objeto do destinador ao destinatário, assim como a condição de auxílio do Adjuvante com a de antagonismo do Oponente.

Neste contexto, vale salientar que a expressão destinador e destinatário "designam em sua acepção mais geral, dois actantes da comunicação (chamados também, na teoria da informação, mas numa perspectiva mecanicista e não-dinâmica, emissor e receptor)" (Greimas; Courtès, 1979, p. 114). De forma expressiva, seja explicitamente ou mesmo por meio de uma pressuposição, este esquema narrativo canônico se refaz/atualiza-se nas narrativas midiáticas contemporâneas.

Portanto, o modelo atuacional proposto pela Semiótica Greimasiana tem como essência o Objeto do Desejo do Sujeito, o qual se situa como objeto de comunicação/interação entre o destinador e o destinatário, e ainda modula projeções do adjuvante e do oponente. Salientamos que no nível narrativo as transformações articulam-se numa sequência canônica de fases, sendo elas: a manipulação, a competência, o desempenho/performance e a sanção. Cada estágio pressupõe o outro mantendo uma relação de implicação recíproca, visto que "para que um sujeito possa executar uma ação, é preciso que ele saiba e possa fazê-lo, isto é, seja competente para isso, e, ao mesmo tempo, queira e/ou deva fazê-lo" (Fiorin, 1999, p. 186). Esta estruturação canônica não se arquiteta através de uma regra fixa que toda narrativa deva seguir, mas é preciso levar em conta as inúmeras possibilidades que permitem analisar a forma específica que a narratividade atribui à particularidade dos textos.

2.3 As estruturas discursivas

O nível discursivo estabelece variações de conteúdos narrativos invariantes, uma vez que as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de elementos que dão concretude a discursivização (Fiorin, 1999). Nesse sentido, "as estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação" (Barros, 2005, p. 53). Essa estrutura, também conhecida por discursivização, é a mais superficial (específica), complexa e enriquecida do percurso gerativo de sentido da Semiótica Greimasiana; a mais próxima da manifestação textual. Conforme Fiorin (1999, p. 189), "para a Semiótica, um texto pode ter várias leituras, mas elas já estão inscritas nele. Não resultam da subjetividade do leitor, mas de organizações semânticas que se entrecruzam e se superpõe no texto". O autor explica que "a sintaxe do discurso compreende as projeções da enunciação no enunciado e os procedimentos que o enunciador utiliza para persuadir o enunciatário a aceitar seu discurso" (Fiorin, 1999, p. 189). Desse modo, o texto se faz produto do discurso.

Por essa razão, ao utilizarmos o nível discursivo como método analítico buscamos no texto enunciado os traços do ato da enunciação, identificando-os e descrevendo-os. Os procedimentos da sintaxe e da semântica discursiva, essenciais na enunciação, trazem uma significação

para o discurso transformando/convertendo os actantes (actorialização) em atores, sincronicamente relacionados com a espacialização e a temporalização. É o que assevera Rodrigues (2006, p. 54) ao afirmar que por meio da análise discursiva é "possível apontarmos os investimentos de actorialização, espacialização e temporalização, que correspondem às constituições de pessoa, espaço e tempo, e que se definem mediante a embreagem (aproximação) e a debreagem (distanciamento)". Assim, é possível observar tanto a especificação dos papéis temáticos como as conotações sociais a partir dos objetos de valor atrelados aos sujeitos discursivos.

Diante disso, constata-se que há procedimentos enunciativos e pontos de vistas específicos que variam de cultura para cultura, ou grupo social, e que coagem a forma de interpretação do discurso, tendenciando a leitura para uma confirmação/valoração ou não do dito. No caso do universo das histórias populares, como as do romanceiro popular, por exemplo, encontramos narrativas que são arquitetadas como verdadeiras para aqueles que compartilham as crenças e os valores por elas vinculadas. Conforme destaca Rodrigues (2014, p. 6), estas mesmas histórias "trazem os signos da ficção, da invenção, do imaginário para aqueles que se encontram distantes desse universo, para os que não participam ativamente do macro-universo popular". Assim, o fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário levam em conta os fazeres e os contratos propostos e assumidos, bem como os artifícios de persuasão, mediante a análise do texto como um todo.

Diante disso, a efetivação do discurso depende do sincretismo de três instâncias: eu-aqui-agora, isto é, o *ego*, *hic et nunc*, categorias do aparelho formal da enunciação benvenistianos, que preveem um alguém, num espaço e tempo criados pela linguagem, o qual toma a palavra e se faz um *eu* capaz de se dirigir a um outro denominado *tu*, tornando-se o conteúdo da enunciação (Fiorin, 1999). Estas categorias são projetadas ou contestadas no enunciado e engendram o discurso através de mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado, a saber: a debreagem (distanciamento) e a embreagem (aproximação), isto é, as projeções da enunciação.

Sobre estes conceitos, Greimas e Courtès, (1979, p. 79) explicam que a debreagem é "a operação pela qual a instância de enunciação se separa e projeta para fora de si, no momento do ato de linguagem, certos termos ligados à sua estrutura de base para constituir assim os elementos fundadores do enunciado-discurso". São justamente estes termos que se referem às categorias de pessoa, de tempo e de espaço, podendo a debreagem ser: i) actancial — separa do sujeito da enunciação e delineia no enunciado um não-eu; ii) temporal — impetra um não-agora distinto do tempo da enunciação; e iii) espacial — opõe ao lugar da enunciação um não-aqui (Greimas; Courtès, 1979, p. 95).

No caso da embreagem, temos uma instância que "consiste então, para o sujeito da fala, em enunciar as categorias dêiticas que o designam, o 'eu', o 'aqui' e o 'agora': sua função é manifestar e recobrir o 'lugar imaginário da enunciação' por meio de simulacros de presença, que são eu, aqui e agora" (Bertrand, 2003, p. 91). Para Greimas e Courtès (1979, p. 119), ao contrário da debreagem, "a embreagem designa o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos das categorias de pessoa e/ou de espaço e/ou de tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado". A partir dos mecanismos de debreagem e embreagem é possível observar que o sistema de referencialização actorial "obedece a uma hierarquização que leva em consideração as diferentes instâncias enunciativas instauradas no texto, todas correlacionadas com a identidade do sujeito enunciador" (Rodrigues, 2014, p. 9).

A análise dos procedimentos semiológicos permite a transformação dos percursos narrativos em percursos temáticos, os quais são revestidos por meio de figuras. Daí, cabe à

semântica discursiva compreender a dualidade concreto/abstrato vistos nos investimentos de tematização e figurativização. Estes investimentos refletem as realizações do sujeito da enunciação. Assim, a tomada discursiva dos temas e a figurativização são competências do sujeito enunciativo, o qual dá coerência semântica a seu discurso através de efeitos de realidade na conexão entre o discurso e o mundo.

No domínio dos temas e das figuras, associados no nível discursivo, encontramos textos temáticos e figurativos. Os primeiros, mais abstratos, organizam a realidade a partir das funções de intepretação e predicação; os segundos, mais concretos, trazem a realidade das coisas, transformando figuras do plano de conteúdo em figuras do plano de superfície. Corroborando com esta reflexão, Rodrigues (2014, p. 15) explica que

> Na tematização, os valores semânticos que instauram o sujeito no patamar narrativo são convertidos, no nível discursivo, em unidades abstratas denominadas temas, as quais se organizam em percursos. Pertencem ao domínio das ideias, pois não se referem a algo existente no mundo exterior, mas a elementos capazes de organizar, distribuir e, principalmente, ordenar a realidade apreendida por mediação dos sentidos.

A partir desse entendimento, observa-se que a tematização atua na identificação dos traços semânticos do discurso, ao considerar os valores abstratos gerais que emergem da organização sequencial do texto. Por sua vez, a figurativização consiste no processo pelo qual o sujeito da enunciação reveste esses temas, mobilizando elementos de seu sistema de representação (este, por sua vez, permeado por coerções de ordem social e cultural) para selecionar as figuras capazes de concretizar as categorias temáticas que atravessam o discurso (Rodrigues, 2014, p. 15). Conforme Fiorin (2002), a figura atua na representação do mundo sensível por meio de elementos concretos, sendo responsável pela criação de cenas que conferem ao discurso um efeito de realidade. Já o tema, em contrapartida, opera no plano da abstração, ao organizar, interpretar e classificar os eventos e fenômenos do mundo. Logo, enquanto a figura reveste o discurso com materialidade perceptível, o tema estrutura o conteúdo com base em valores e conceitos que orientam a significação.

De forma geral, o conceito de figura, nesse contexto, está vinculado ao que se refere à percepção sensível, isto é, no interior de um universo discursivo, diz respeito a tudo aquilo que evoca os sentidos. Por esse motivo, conforme explica Barros (2001, p. 125), a Semântica discursiva é aquela que "[...] descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo". Para a autora, "A disseminação discursiva dos temas e a figurativização são tarefas do sujeito da enunciação, que assim provê seu discurso de coerência semântica e cria efeitos de realidade, garantindo a relação entre mundo e discurso". Em outras palavras, o sentido produzido por um texto é construído pelo sujeito da enunciação por meio de dois procedimentos fundamentais: a tematização e a figurativização. Tais mecanismos são responsáveis tanto pela constituição quanto pela materialização da significação textual. Através dos percursos temáticos, o leitor consegue organizar os valores presentes no enunciado, baseando-se em recorrências semânticas que contribuem para a coerência do texto, o que confirma o caráter abstrato dos temas. Por outro lado, cabe à figurativização o papel de dar concretude aos sentidos, operando a transição do nível temático para o nível figurativo. Dessa forma, o discurso é constituído a partir da produção de sentido realizada pelo sujeito da enunciação.

É importante compreender que os conceitos de figura e tema não são excludentes, mas sim complementares, estando em constante inter-relação, uma vez que ambos dizem respeito à construção e à manifestação dos sentidos. Essa contextualização é indispensável para que o leitor compreenda as conexões figurativas presentes e, a partir delas, seja capaz de reconhecer os temas subjacentes ao texto. Nessa circunstância, constata-se o quanto "as figuras são, por excelência, o lugar do ideológico no discurso" (Barros, 2001, p. 124), uma vez que o reconhecimento das variações aponta para a relação entre os textos e seus respectivos contextos. Assim, o texto ganha forma por meio da escolha de palavras, das personagens e suas características, materializando e especificando peculiaridades dos percursos desencadeados figurativamente e tematicamente.

3 Encadeamento discursivo das urdiduras do pavão misterioso

A literatura de cordel compõe um quadro panorâmico de narrativas populares da região Nordeste do Brasil, de vasta amplitude temática, com abordagens tanto socioculturais quanto históricas. Como texto versátil de tradição oral, esta arte literária mantém-se viva em meio às práticas leitoras e tecnológicas da atualidade, reinventando-se como qualquer outro gênero textual que se atualiza a partir de um processo de plasticidade cultural (Rodrigues, 2017). De mãos dadas com as ilustrações em xilogravuras e outras artes, essa escritura vozeada segue sua movência, adaptando-se por meio de narrativas que não fogem às marcas da oralidade. É um gênero que parte do povo, tornando-se um fiel representante da cultura e da mentalidade coletiva. Por isso, estrutura-se como legítimo documento/monumento literário das vozes e das escrituras (Rodrigues, 2018), conectado ao tempo e ao espaço das práticas discursivas nas culturas, principalmente àquelas associadas ao povo nordestino.

O cordel *O romance do pavão misterioso*, escrito pelo paraibano José Camelo de Melo Rezende, publicado em 1923 e com dezenas de reedições, consagrou-se como uma das obras mais emblemáticas da literatura de cordel brasileira. Cantador e poeta de bancada, o autor exerceu também os ofícios de carpinteiro e xilógrafo, sendo reconhecido como um homem à frente de seu tempo pela capacidade de memorizar narrativas e declamá-las ou cantá-las em suas apresentações. A obra alcançou ampla projeção nacional e internacional, tornando-se um verdadeiro *best-seller* do gênero. Seu enredo foi adaptado para diferentes linguagens artísticas, como teatro, cinema, música, televisão e literatura, destacando-se pela simplicidade expressiva da linguagem e pelas referências ao universo fantástico dos contos maravilhosos. A narrativa apresenta a trajetória de Evangelista, um jovem aventureiro estrangeiro que se apaixona por Creuza ao vê-la em uma fotografia. Filha de um poderoso conde, a jovem vivia isolada em uma torre fortemente protegida, impedida de conhecer o mundo exterior. Para resgatá-la, Evangelista utiliza uma engenhosa máquina voadora em forma de pavão. Após diversos desafios e aventuras, os protagonistas apaixonam-se, casam-se e tornam-se soberanos do misterioso reino.

Haja vista o desenrolar dos fatos em *O romance do pavão misterioso*, didaticamente, fragmentamos a narrativa em cinco momentos; logo depois, buscamos traçar o percurso dos principais actantes da trama: i) inicialmente, temos a descrição do espaço e das personagens; a divisão da herança do pai entre os irmãos; a morte do pai (viúvo capitalista); a viagem de João Batista para gozar a vida no estrangeiro; a promessa de um presente valioso para Evangelista; ii) em seguida, a aparição de Creuza para João Batista na Grécia; o retorno de João Batista à Turquia; o retrato de Creuza como presente; o encantamento de Evangelista pela donzela; o alerta de

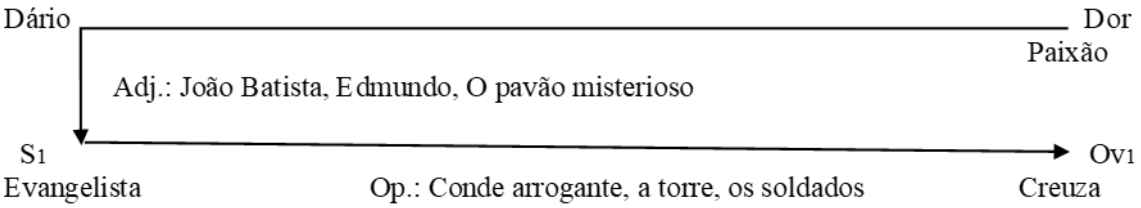
perigo e a proibição de acesso à princesa; iii) logo após, ocorre a viagem de Evangelista à Grécia; a aparição de Creuza para o povo; Evangelista encontra o engenheiro Edmundo; a construção do pavão mecânico; os presentes mágicos; iv) consequentemente, desenrola-se as investidas de Evangelista para conversar com Creuza; o uso dos objetos mágicos; o pedido de casamento; o receio de Creuza; o plano de vingança do conde; a estratégia de escape de Evangelista; o arrependimento de Creuza; v) finalmente, efetua-se o rapto da princesa; a morte do conde; a concretização do casamento na Turquia; o retorno do casal para Grécia; e a posse da herança.

3.1 Análise das estruturas narrativas

O nível narrativo é o patamar que deve ser considerado como a instância de atualização de valores e exame das paixões, isto é, o arranjo das modalidades concernentes às relações entre sujeitos e objetos. O cordel em análise apresenta os seguintes sujeitos semióticos: Evangelista (atua como o herói da história), Creuza (a donzela), o conde arrogante (o Oponente), João Batista, o engenheiro Edmundo, o pai de Evangelista e João Batista, a mãe de Creuza, o "negro" que avisou a João Batista do evento da aparição de Creuza, os fotógrafos, o jornalista que indicou os serviços de Edmundo para Evangelista e os soldados do conde são figuras relevantes para o desenvolvimento da narrativa cujas funções se encaixam diretamente na história. O próprio pavão misterioso atua como actante principal na ação e no efeito do herói.

Na obra temos, inicialmente, um sujeito em estado disjunto de um objeto de valor (Evangelista); isto é, um sujeito (ser querente/Evangelista) deseja um objeto (ser querido/Creuza), semioticamente existentes um para o outro. De forma geral, com relação a modalização, temos o sujeito semiótico Evangelista (S_1) que se encontra ora numa relação disjuntiva e ora numa relação conjuntiva com seu Objeto de valor, a donzela Creuza (Ov_1). O sujeito do fazer é Evangelista; um sujeito do querer-fazer, isto é, ele deseja ter para si a princesa, e para isso, busca convencê-la a fugir, com o fim de realizar sua performance e concretizar seu propósito: raptar e casar-se com ela. De início, temos um sujeito dotado de um não-poder-fazer, pelo fato da proibição de acesso à princesa. Em seguida, Evangelista é dotado da competência que o habilita a alcançar seu Objeto de valor (Creuza), tornando-se um sujeito do saber-fazer e do poder-fazer. Isto se dá a partir da ajuda do engenheiro Edmundo ao construir o pavão misterioso, adjuvante fundamental para a concretização do desejo. A transformação desejada é a consumação do casamento.

O programa narrativo principal do S_1 é o seguinte:

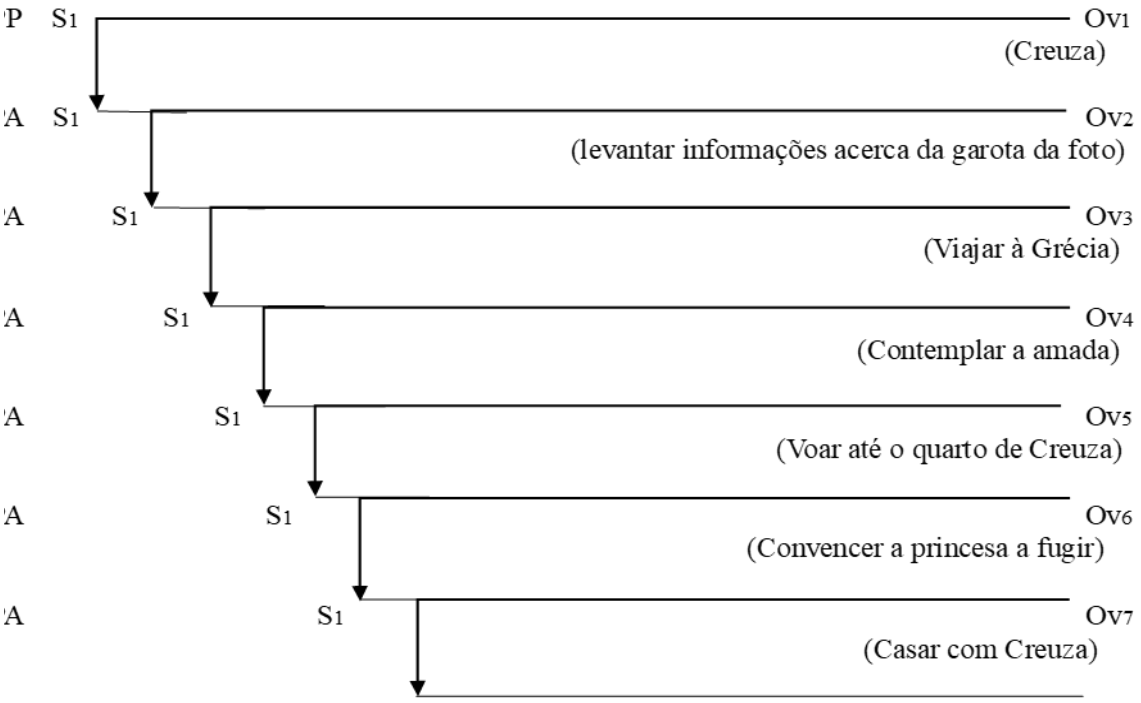


No programa narrativo acima, temos: S1 = sujeito 1, Ov = objeto de valor, Op. = Oponente, Dor = Destinador, Dário = destinatário. Como vimos, o Conde é o anti-sujeito e disputa o mesmo objeto-valor que Evangelista, o S1. Este tem como Objeto de valor a donzela Creuza. O Destinador é a paixão que o jovem corajoso sente pela moça. Essa paixão é motivada pelo desejo, isto é, o

preenchimento de uma incompletude, de um vazio. Para que se chegue a um estado de completude, S1 necessita derrotar seus Oponentes: o conde arrogante, os soldados e a torre do palácio (sua altura configura-se como um impedimento simbólico que dificulta o acesso de Evangelista até Creuza). Isso o permitirá entrar em conjunção com seu Objeto de valor (Creuza). João Batista, Edmundo e o pavão misterioso exercem a função de Adjuvantes do herói, pois o primeiro presenteia Evangelista com um retrato de Creuza, despertando nele uma paixão ardente; o segundo o auxilia com a construção de um aeroplano e com presentes mágicos que possibilitará a realização do desejo pretendido; e o terceiro é o objeto essencial para que todo o percurso se concretize.

Para poder ter a donzela grega (Ov_1) e realizar a vontade investida, primeiramente, Evangelista (destinador-manipulador) ao receber do irmão (destinatário-sujeito) um presente valioso do estrangeiro, uma foto da donzela Creuza, busca saber a origem da garota (Ov_2), nutrindo um querer e um dever-fazer; desse modo, ele decide viajar à Grécia (Ov_3) e contemplar pessoalmente a amada (Ov_4). Diante da insatisfação de ver a moça por tão pouco tempo, ele planeja uma forma de voar até o quarto (Ov_5) onde a princesa vivia para convencê-la a fugir (Ov_6), para então casar-se com ela (Ov_7).

O percurso completo de S_1 pode ser esquematizado da seguinte forma:



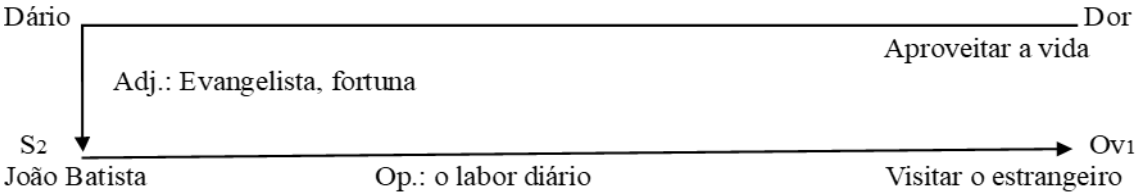
Os objetos-valor de S_2 a S_7 são modais, enquanto o 1 é descritivo. O deslocamento de S_1, ou disjunção espacial, vai permitir a realização da performance, uma vez que esta ação possibilita sua busca pela qualificação e pela competência para realizar o rapto da donzela. Transformado em sujeito da ação, Evangelista faz um pedido a Creuza (uma espécie de contrato), esperando uma resposta positiva da moça. Desse modo, a sanção recebida foi positiva, uma vez que Creuza fugiu e casou-se com ele na Turquia.

Desse modo, o S_1 alcança seu Objeto de valor, uma vez que Evangelista realiza com sucesso a performance de raptar a princesa Creuza e casar-se com ela. Porém, isso só foi possível porque ele foi dotado da competência de voar, a partir da construção do pavão mecânico, alcançando o

sobrado do quarto de Creuza. Por tanto, temos a seguinte função semiótica (F: $S_1 \cup Ov_1 \rightarrow S_1 \cap Ov_1$). Esta relação de conjunção e disjunção sustenta a narratividade da obra, uma vez que apresenta as transformações de estado que fundamentam a narrativa como um todo.

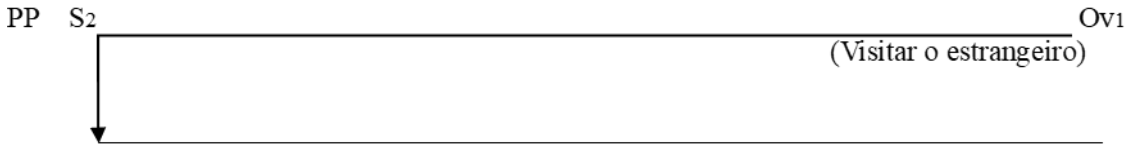
A morte do pai, dono de uma fábrica de tecidos, desencadeia o programa narrativo do S_2, figurativizado por João Batista, o irmão mais velho. A trama rezendiana descreve que um dia, refletindo sobre sua vida marcada por intenso trabalho, a personagem, herdeiro de uma fortuna da qual ainda não havia desfrutado, manifesta ao irmão um desejo: "Meu mano, eu tenho vontade, de visitar o estrangeiro", pois, como afirma, "Dessa nossa fortuna, ainda não gozei nada" (Rezende, 2011, p. 2).

O programa principal deste actante é o seguinte:



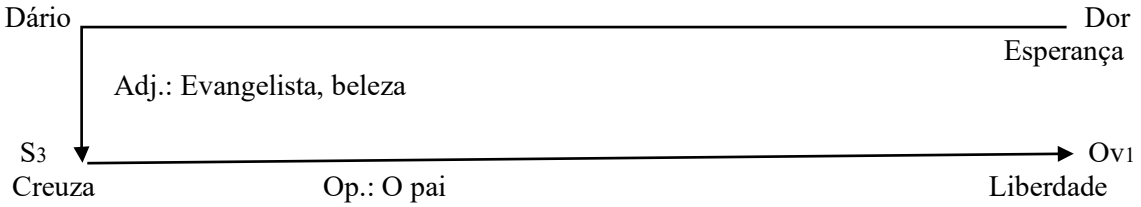
Tanto o desejo de João Batista de aproveitar a vida quanto a paixão de Evangelista são modalidades do querer que instauram o sujeito. Esse querer foi adquirido no contrato entre destinador e destinatário. Seu Objeto de valor é visitar o estrangeiro (Ov_1), por um período de um ano, e desfrutar da riqueza acumulada. Para isso, conta com o apoio do irmão mais novo, Evangelista, que atua como seu Adjuvante, auxiliando na gestão dos negócios que administram em parceria, além de dispor da fortuna acumulada (condição) por meio dessas atividades e da herança deixada pelo pai. Contudo, Evangelista solicita ao irmão que lhe traga um presente quando retornasse da viagem, não importando o valor. Neste sentido, João Batista atua também como um sujeito manipulado, que assume o papel de um sujeito operador, uma vez que objetiva agradar o irmão mais novo que o ajudou tomando conta dos negócios. Logrando êxito em sua viagem, ele retorna à Turquia trazendo o presente solicitado pelo irmão.

O percurso completo do S_2 é esquematizado da seguinte forma:



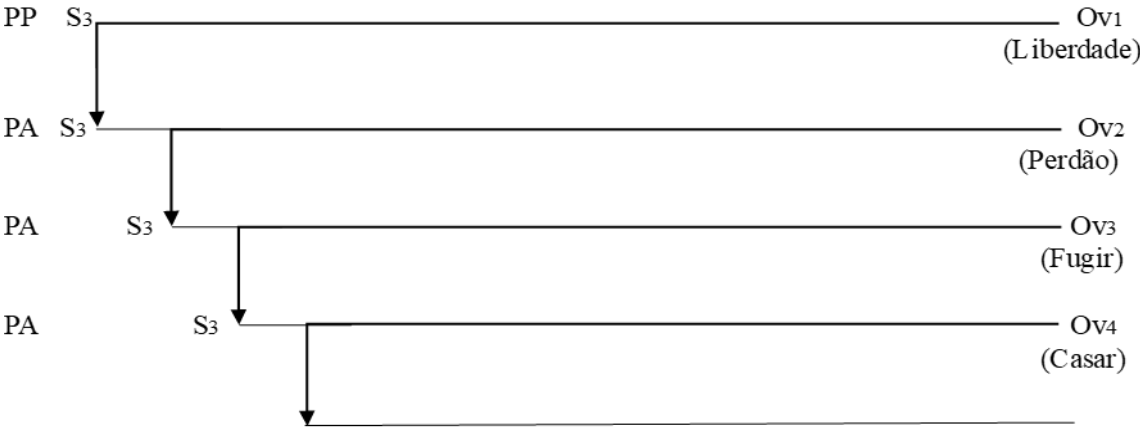
Com relação à modalização, o S_2 é um sujeito do querer-fazer e do poder-fazer, uma vez que ele tem as condições para realizar seu desejo de viajar para terras afastadas e tem a confiança de que o irmão mais novo continuará administrando seus negócios até seu retorno, isto é, por ser dono de muita fortuna, João Batista realiza a viagem desejada pois possui a competência (a herança do pai e a riqueza acumulada) para realizar tal propósito. Contudo, S_2 inicia seu percurso disjunto de seu Ov_1 e finaliza de forma conjunta. Portanto, para o S_2, temos a seguinte função semiótica (F: $S_2 \cup Ov_1 \rightarrow S_2 \cap Ov_1$).

O S_3 é figurativizado pela donzela Creuza. Seu programa principal é o seguinte:



Ao refletir sobre a privação de liberdade que sofria do pai, a jovem Creuza (S_3) se arrepende de ter avisado ao conde das visitas de Evangelista, considerando que esta seria sua oportunidade de ser livre. Por isso, referindo-se a Evangelista, ela afirma que "enquanto ele vinha aqui, ainda eu tinha esperança" (Rezende, 2011, p. 23). Desse modo, podemos definir que o Destinador de S_3 é a esperança, e que o seu Objeto de valor é a liberdade (Ov_1), a qual lhe era privada desde a infância pelo próprio pai, seu Oponente. Para conseguir realizar sua performance, S_3 tem como Adjuvante imediato sua beleza; em seguida, Evangelista, que a auxilia mediante a tecnologia do pavão misterioso. Para isso, S_3 se arrepende de participar do plano do conde para aprisionar o jovem que entrava em seu quarto, desejando o perdão de Evangelista (Ov_2), para enfim fugir (Ov_3) e depois se casar com o rapaz (Ov_4).

O percurso completo de S_3 pode ser esquematizado da seguinte forma:

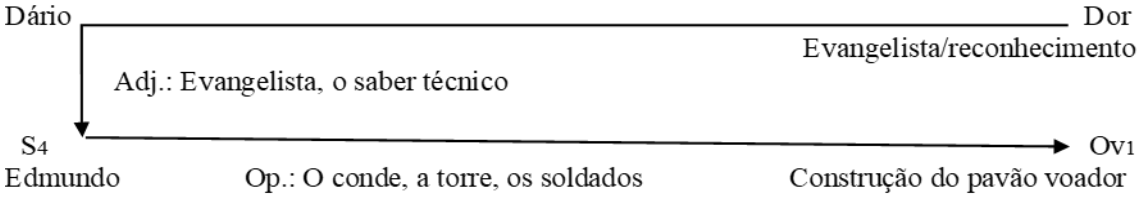


Em relação à modalização, o S_3 é sujeito de um não-saber-fazer e de um não-poder-fazer, pelo fato de não ter refletido na possibilidade de fugir do castelo e ser livre, até aparecer o jovem Evangelista e lhe pedir em casamento. Diante disso, a donzela torna-se um sujeito de um querer-fazer e de um poder-fazer, uma vez que ela foi dotada destes atributos pelo ato de coragem e ousadia do jovem Evangelista, com o auxílio do pavão misterioso. De início, a moça foi intimidada pelo pai a participar do plano para prender o jovem que a visitava. Sendo persuadida/seduzida por Evangelista, o qual expôs seu querer e seu dever, ela reconhece seu estado de prisão, decidindo fugir para casar-se com seu amado. Esta decisão faz com que ela obtenha a competência para realizar a performance desejada. Dessa forma, S_3 consegue seu Objeto de valor a partir da performance adquirida pela competência adquirida mediante o S_1: voar e amar. Portanto, temos a seguinte função semiótica ($F: S_3 \cup Ov_1 \rightarrow S_3 \cap Ov_1$).

No desenvolvimento da narrativa rezendiana, o S_4 figura Edmundo, engenheiro habilidoso, o qual ocupa uma posição estratégica na configuração do programa narrativo do

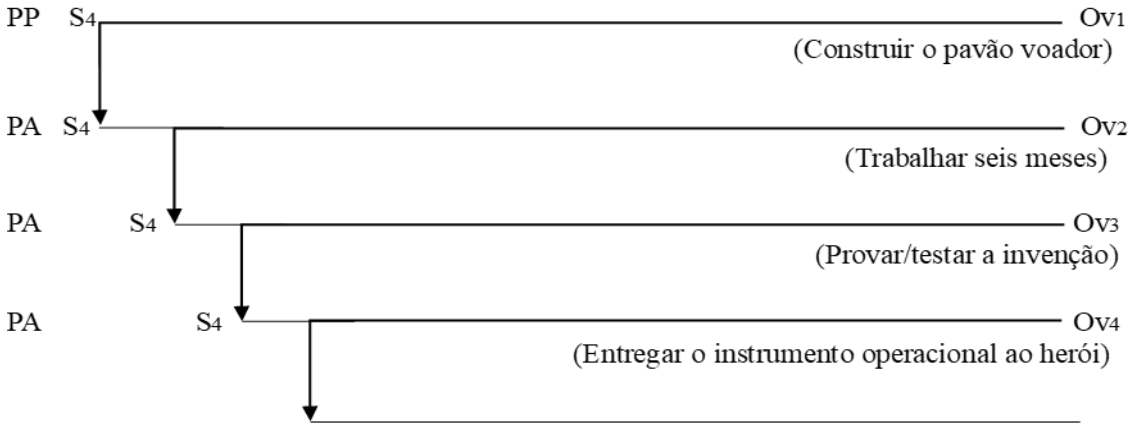
herói. Quanto à modalização, o percurso do S_4 é marcado por um agir secundário em relação ao sujeito principal (Evangelista), porém não menos relevante, pois constitui a instância que viabiliza a transição do herói de um estado de não-poder-fazer para um estado de poder-fazer. Sua trajetória pode ser lida como um programa narrativo auxiliar, autônomo e funcional, pois ele também percorre um caminho que envolve competências, saber-fazer e realização de uma performance. Nesse sentido, Edmundo apresenta-se como um sujeito do saber-fazer, ou seja, alguém que já detém uma competência técnica anterior, pré-requisito essencial para a construção do pavão mecânico, isto é, o artefato fantástico que viabiliza a aproximação entre o herói e seu objeto de valor.

O programa principal do S_4 é o seguinte:



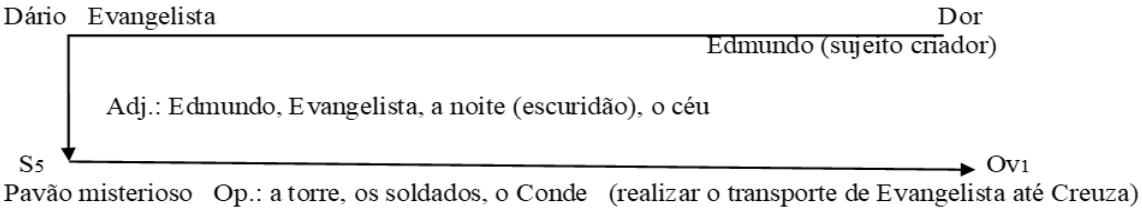
O destinador do programa narrativo de Edmundo é duplo: por um lado, há um destinador externo, Evangelista, que lhe encomenda a construção da ave mecânica (Evangelista fornece a Edmundo o propósito e a causa nobre que impulsionam sua ação); por outro, há um destinador interno, o reconhecimento de sua própria função no auxílio a uma causa justa, amorosa e heroica. Assim, Edmundo assume a responsabilidade como sujeito do dever-fazer e do poder-fazer, e se compromete com a realização técnica de um projeto que transcende o comum, inscrevendo-se no universo do maravilhoso. Seu objeto de valor (Ov_1) é, portanto, a construção do maquinário (pavão voador), uma realização material que cumpre uma função simbólica: romper com os limites impostos pela distância, pela torre e pelos interditos sociais (Oponentes) que impedem a união de Evangelista e Creuza. O saber técnico (experiência prévia) pode ser interpretado como um adjuvante, uma condição inerente ao sujeito que o capacita para a performance.

O percurso completo do S_4 é esquematizado da seguinte forma:



Com essa performance, Edmundo conclui em conjunção com o objeto de valor (missão cumprida, artefato construído com êxito). Ele performou como um sujeito do saber-fazer (ter competência técnica) e do Poder-fazer (condições materiais e cognitivas para realizar a tarefa), bem como do Querer-fazer (desejo de ajudar) e Dever-fazer (compromisso ético com a missão). Assim, ele aceita a missão e mobiliza seu conhecimento técnico, reunindo materiais, conhecimentos para projetar o artefato (pavão misterioso). Por isso, S_4 também se inscreve simbolicamente no espaço do herói, embora de forma coadjuvante, pois participa ativamente da luta contra os oponentes estruturais: a torre, os soldados e o próprio conde arrogante, que representam barreiras físicas e simbólicas à consumação do desejo amoroso. Por fim, a performance de Edmundo é concluída com êxito: ele entrega à Evangelista o meio concreto para a realização de seu desejo. Com isso, o engenheiro consuma sua função como sujeito do fazer, completando um percurso narrativo de competência e ação, cuja conjunção final não é o casamento (como no caso do herói), mas sim o sucesso do artefato criado.

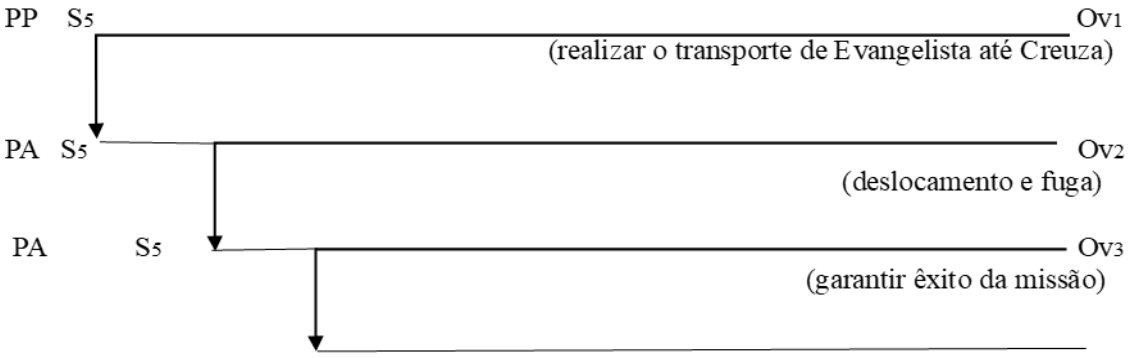
O programa principal do S_5 é o seguinte:



O pavão misterioso (S_5), embora seja um artefato criado por Edmundo, assume uma função narrativa personificada e simbólica na diegese rezendiana. Ele deixa de ser apenas um objeto inerte para atuar como personagem funcional, com um percurso próprio no enredo. Na estrutura profunda da narrativa, ele configura-se como um sujeito semiótico não humano que realiza uma performance relevante para a efetivação do desejo do herói. Sua ação transcende a de um simples instrumento, assumindo simbolicamente a função de mediador mágico e condutor de transformação. Em outras palavras, o pavão não apenas transporta Evangelista, mas ativa uma mudança de estado na narrativa.

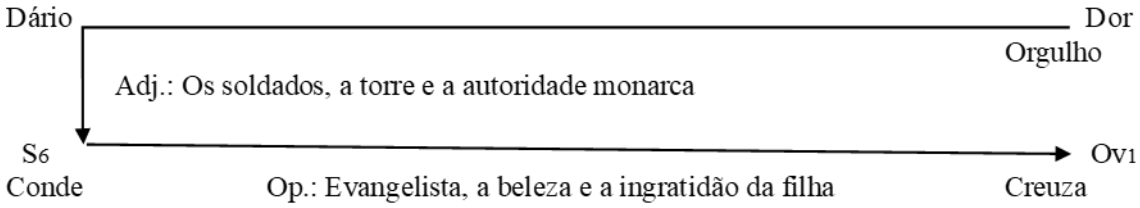
Inicialmente, seu Objeto de valor (Ov_1) é realizar o transporte de Evangelista até Creuza, para assim garantir o êxito da missão amorosa. Edmundo atua como o destinador (sujeito criador) do S_5; Evangelista, o destinatário (que irá usufruir da performance do pavão). O pavão é, então, investido de uma missão funcional: ultrapassar as fronteiras físicas (a torre, os soldados, o espaço geográfico) e as simbólicas (as normas sociais, o interdito da união amorosa). Edmundo, é o principal adjuvante do pavão, pois o dota de existência e competência técnica. Evangelista, embora seja o beneficiário direto da ação do pavão, também pode ser considerado adjuvante, pois é ele quem ativa a missão, motiva a construção e conduz o artefato em sua missão de voo. No plano simbólico, a escuridão e o espaço aéreo (céu) funcionam como condições favoráveis, pois ocultam o voo do pavão e permitem sua movimentação sem ser detectado.

O percurso completo do S_5 é esquematizado da seguinte forma:



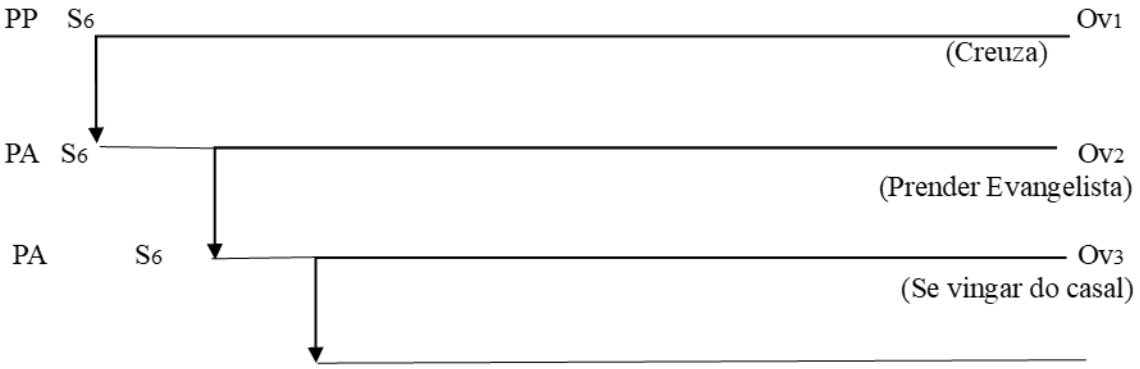
De certa forma, o saber-fazer e poder-fazer são transferidos de Edmundo ao pavão misterioso, uma vez que ele é dotado de mecanismos de voo, aparência encantadora e magia implícita, ganhando "vida funcional" como agente de deslocamento e ocultação (voar, transportar, disfarçar). O pavão realiza efetivamente seu ato de fazer: transporta Evangelista até o quarto de Creuza, vencendo a torre e os guardas. Após Evangelista convencer Creuza a fugir com ele, o pavão misterioso é novamente ativado como meio de transporte encantado, agora em situação de fuga, garantindo o êxito da conjunção amorosa. A performance é bem-sucedida: Evangelista consegue entrar em conjunção com seu objeto de valor graças à ação do pavão. Desse modo, o pavão encerra sua participação como elemento transformador: não apenas um meio de transporte, mas um sujeito simbólico de superação dos limites do possível.

O programa principal do S_6 é o seguinte:



O S_6 é figurativizado pelo conde orgulhoso, o pai de Creuza. Seu Destinador é o orgulho ostensivo, vaidade exagerada. Tem como Objeto de valor (Ov_1) sua filha Creuza, a qual mantém aprisionada em seu quarto para mantê-la a salvo dos perigos que o mundo oferece e de possíveis pretendentes. Para isso, S_6 tem como Adjuvantes os soldados, a imponência da torre e sua autoridade de monarca. Seus Oponentes são: Evangelista, a beleza da filha e a ingratidão dela. Seu poder sobre o Objeto de valor é ameaçado com a chegada do jovem aventureiro. Diante disso, S_6 busca a qualquer custo capturar e prender o intruso (Evangelista) que invade o quarto da filha, noite após noite (Ov_2). Ao saber que Creuza aceitou o convite de Evangelista para fugir, o conde ficou muito zangado, "gritando em alto brado, dizendo: — filha maldita" (Rezende, 2011, p. 25). Assim, o desejo de S_6 passa a ser se vingar do jovem casal (Ov_3) para recuperar seu objeto de valor perdido, algo que não é concretizado uma vez que o jovem casal obtém êxito ao fugir do castelo. "Como tinha sido vencido, pelo rapaz atilado, adoeceu só de raiva, morreu por não ver ser vingado" (Rezende, 2011, p. 27).

O percurso completo do S_6 é esquematizado da seguinte forma:



Quanto à modalização, S_6 é um sujeito detentor de um poder-fazer, ou seja, ele tem o poder constituído a um conde que o possibilita ter em mãos uma guarda real e riquezas para manter consigo seu Ov_1. Movido pelo orgulho e pelo desejo de vingança, ele passa por uma transformação, de uma forma conjuntiva para uma forma disjuntiva com seu objeto, sendo destituído da competência de manter sob seu crivo sua filha. Desse modo, fica inscrito na trama narrativa que o poder do sujeito Oponente definiu a performance heroica de Evangelista, prejudicando, assim, o investimento do conde (S_6) de manter a sua filha aprisionada. Vemos aqui uma transformação de instância modal do S_6 (o conde orgulhoso), o que gera a perda de sua competência modal. No seu programa narrativo, S_4 involui de um poder-fazer para um não-poder-não-fazer, finalizando com sua própria destruição e morte.

Dessa forma, observamos que a sanção da narrativa é recuperada no fato da punição recebida pelo conde como retribuição merecida pela injustiça cometida e pelo reconhecimento de bravura do herói (S_1) no que concerne ao êxito de sua aventura amorosa com a filha do conde, Creuza. Logo, S_6 não consegue realizar sua performance de recuperar seu Ov_1. Portanto, a função semiótica de S_6 é definida da seguinte forma ($F: S_4 \cap Ov_1 \rightarrow S_4 \cup Ov_1$).

3.2 Análise das estruturas discursivas

De acordo com Barros (2005, p. 54), "estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais são os procedimentos utilizados para construir o discurso e quais os efeitos de sentidos fabricados pelos mecanismos escolhidos". Constatamos que o texto em análise foi escrito, predominantemente, em terceira pessoa, embora nos primeiros versos da obra projete-se um *eu* com o intuito de causar um efeito de aproximação entre enunciador e enunciatário (o público para o qual ele se dirige). Contudo, ao adentrar o mundo "mágico" da narrativa, o enunciador distancia-se daquilo que é narrado, isto é, ocorre um aparente distanciamento em relação ao tempo e ao espaço da enunciação. Nesse sentido, o enunciador torna-se um narrador que não se inclui nos fatos narrados. Isso provoca um efeito de verdade e de objetividade ao discurso proferido, mantendo a enunciação distante do dito em meio a uma debreagem enunciva e projetando um *não eu*, um *não aqui* e um *não agora* em relação ao enunciador. Em outras palavras, objetiva-se o universo do *ele*, do *lá* e do *então*.

Ao tomar a linguagem enquanto forma de representação, a análise narrativa confere ao enunciador uma identidade que é deslocada do tempo e do espaço da enunciação, arquitetada a partir de um contexto sociocultural e histórico simbolicamente constituído. Nessa perspectiva, podemos observar na introdução do folheto que os sujeitos discursivos são colocados pelo enunciador para operar a função de porta-vozes do discurso maravilhoso a ser apresentado:

> Eu vou contar uma história
> Dum pavão misterioso,
> Que levantou vôo da Grécia,
> Com um rapaz corajoso,
> Raptando uma condessa,
> Filha dum conde orgulhoso.
> Residia na Turquia
> Um viúvo capitalista,
> Pai de dois filhos solteiros
> O mais velho João Batista,
> Então o filho mais moço
> Se chamava Evangelista
> (Rezende, 2011, p. 1).

Encontramos nesses versos:

- Pessoa (ele): pavão misterioso, rapaz corajoso, condessa, conde orgulhoso, viúvo capitalista, João Batista, Evangelista;
- Espaço (lá): Grécia, Turquia;
- Tempo (predominantemente passado): vou contar, levantou, residia, então, chamava.

Como vimos, a ação contida no enunciado desloca-se para um tempo passado, não determinado, prefigurado pelo dizer "eu vou contar uma história", algo que se assemelha ao prelúdio muito presente na introdução dos contos maravilhosos, iniciados com um "era uma vez", numa época remota/longínqua. A expressão "vou contar" (ação concomitante em relação a um momento de fala presente), em consonância com as demais formas verbais pretéritas, colabora posteriormente para o efeito de distanciamento do enunciador com os fatos narrados no tempo e no espaço; embora é importante considerar que este *eu* (enunciador) marca uma tentativa de trazer o *tu* (enunciatário) para a cena enunciativa.

Adiante, constata-se que no interior da narrativa o tempo tende também a configurar-se como um constante presente pelo fato de recuperar tempos anteriores e enunciar as falas das personagens. Fiorin (1996, p. 142) argumenta que "o discurso instaura um agora, momento da enunciação. Em contraposição ao agora, cria-se um então. Esse agora é, pois, o fundamento das oposições temporais da língua". Benveniste (1989) expôs o pensamento de que a linguagem apresenta uma única expressão temporal, o presente, naturalmente implícito no discurso. Os demais tempos não-presentes (passado e futuro) são como pontos vistos para trás ou para frente a partir do presente, ou seja, o tempo do discurso tem seu centro no presente da fala.

No folheto de cordel *O romance do pavão misterioso*, observamos que o mistério do pavão e seu encanto sobre o ambiente e as pessoas, é constante, pois a história a ser contada, preliminarmente, é a "Dum pavão misterioso". Este ator é recoberto por um tom místico de realidade e ficção, caracterizando-se a partir do olhar futurista do enunciador, bem como de um contexto

imaginário e fantástico, que testemunha os elementos mágicos enquanto precursores da própria ciência, como atestava a tradição hermenêutica do Renascimento e do Iluminismo.

Nesse contexto, o processo de debreagem espacial define os cenários, ou seja, os espaços da enunciação no enunciado. Por conseguinte, o enunciador traz à tona atores que pertencem a dois espaços em oposição: na Turquia vivia tranquilamente um pai, dono de muitas posses, e seus dois filhos solteiros em plena união; na Grécia havia uma condessa e seu pai, um conde orgulhoso. São terras separadas pelo mar Mediterrâneo. Tal descrição configura-se como a situação inicial da história.

Os versos vão apresentando o modo como o enunciador imagina o Oriente a partir das intersecções da cultura árabe com as manifestações da cultura nordestina, atentando, é claro, que esta formação imaginária tenha raízes em estereótipos advindos de mídias diversas e histórias, como *As mil e uma noites*. Cabe ressaltar que o espaço linguístico (da enunciação) não é o espaço físico, mas sim aquele em que se desenrola a cena enunciativa. Nesse sentido, o processo de temporalização também é manifestado na linguagem através da discursivização das ações, isto é, na narração, o simulacro da ação do homem no mundo (Fiorin, 1996).

Bem sabemos que a finalidade do tempo e do espaço na narrativa é situar o leitor. Essas duas instâncias constituem-se elos representativos da narrativa, da memória e do imaginário, considerando que todo ato enunciativo está situado num tempo e num espaço. O que acontece fora disso transcende nossa razão ligando-se a formas atemporais, algo comum no caso dos contos maravilhosos. A trama em análise dá-se num tempo remoto, não situando o momento preciso desse passado, que segue cronologicamente apresentando a situação inicial, o motivo do conflito, as viagens, os obstáculos, as mediações, a resolução de conflitos, a conquista e a volta do equilíbrio ou da normalidade da trama.

Para evocar o protagonista da narrativa, utiliza-se o termo *então* (penúltimo verso da segunda estrofe), ancorando uma instância preliminar do discurso para, em seguida, apontar o rumo das sucessões dos eventos e argumentos relatados mais à frente. O tempo apresenta-se como cenário, como podemos observar nos versos a seguir, que retratam a transformação das ações posteriores:

> Depois que o velho morreu
> Fizeram combinação
> Porque o João Batista
> Concordou com seu irmão.
> E foram negociar
> Na mais completa união.
>
> Um dia João Batista
> Pensou pela vaidade
> E disse a Evangelista:
>
> — Meu mano eu tenho vontade
> De visitar o estrangeiro
> Se não te deixar saudade [...]
>
> Quero fazer-lhe um pedido:
> Procure no estrangeiro
> Um objeto bonito
> Só para rapaz solteiro.
> Traga pra mim de presente.
> Embora custe dinheiro
> (Rezende, 2011, p. 2).

Termos como *depois*, *um dia* e as expressões verbais empregadas nos versos acima funcionam como marcadores temporais, isto é, elementos discursivos estruturantes do texto que referenciam processos sociocognitivos atrelados às estruturas de conhecimentos e experiências sociointeracionistas dos sujeitos envolvidos no ato da enunciação. A localização temporal da atividade discursiva faz com que o leitor compreenda o transcurso lógico-temporal aferindo aceitabilidade ou não do discurso. Desse modo, esses marcadores conectam sequências temáticas e textuais que ordenam o fluxo informacional conferindo uma cronologia coerente interna importante para a construção da arquitetura textual, das ações e dos eventos que a natureza da atividade interacional requer.

Em "depois que o velho morreu", embora *depois* denote uma ideia posterior ao fato enunciado, o termo constitui um tempo ordenado em relação há um *agora* da enunciação, caracterizando uma debreagem temporal enunciativa. Já na expressão *um dia* há uma debreagem temporal enunciva que indetermina o tempo do enunciado, diferindo do tempo da enunciação. Seguindo um tempo cronológico dos fatos narrados, como podemos perceber em outros momentos, a saber em "Logo que chegou à Grécia / Hospedou-se Evangelista; [...] Ali passou oito meses / até que chegou o dia; [...] Às duas horas da tarde / Creuza saiu à janela" (Rezende, 2011, p. 8-9), fica evidente que o enunciador sente a necessidade de ordenar o tempo em sincronia com os sujeitos e com os espaços com o fim de enfatizar a verdade dos fatos enunciados.

Este mesmo efeito de sentido é evidenciado por meio de citações a personagens históricas, como observamos em: "Mora aqui nesta cidade / um conde muito valente / mais soberbo do que Nero" (Rezende, 2011, p. 3). Nero foi um imperador romano que governou entre os anos de 54 a 68 d.C., muito conhecido por seus atos tirânicos e por sua extravagância, bem como por sua perseguição aos cristãos da época. Ao comparar o conde com Nero, o enunciador procurou não só credibilizar sua narrativa a partir de fontes históricas, mas também conferiu ao sujeito anti-heroico uma caracterização bastante negativa em contraposição ao protagonista idealizado na trama.

Na construção de diálogos é comum a presença de verbos de enunciação, também chamados de verbos *dicendi*. São verbos de início de fala de terceiros, bastante utilizados na obra em análise. Um dos mais recorrentes é o verbo *disse*, como o vemos empregado no terceiro verso da última estrofe acima. Verbos como este não só indicam a pessoa que fala, como também contempla a construção da identidade dos sujeitos através do efeito de sentido investido. No exemplo acima, o verbo *disse* traz em si uma semântica de neutralidade prenunciando uma fala mais calma e objetiva, enquanto o verbo *gritou*, empregado em "quando o soldado subiu, gritou: — Perdemos a ação!" (Rezende, 2011, p. 22), afere uma emotividade ou mesmo uma intensidade ao enunciado.

A terceira estrofe do trecho destacado apresenta uma resposta de Evangelista a seu irmão. Cabe uma reflexão acerca do efeito de sentido dos verbos empregados no imperativo: procure, traga. Nesse momento, Evangelista assume a função de destinador e João Batista a de destinatário. Observe que o enunciador concede a palavra ao sujeito do discurso, no interior do texto, com a finalidade de criar o efeito da ilusão de verdade do discurso a ser enunciado. Isso também acontece ao longo de toda narrativa quando, por exemplo, na fala do "negro" que avisa a João Batista do evento da aparição de Creuza, o qual obtém o turno do discurso, isto é, o enunciador coloca na boca da personagem as palavras, como podemos notar em "E a moça em que lhe falo / filha do tal potentado" (Rezende, 2011, p. 3); também na fala do engenheiro Edmundo: "Eu fiz um aeroplano / Da forma de um pavão" (Rezende, 2011, p. 12); entre outras passagens. Nestes exemplos, observamos que o enunciador acaba projetando a

delegação de voz no discurso proferido ao mesmo tempo que media a voz dos sujeitos discursivos com a ideia pretendida. Constatamos que este sincretismo de vozes no interior do texto é um recurso utilizado pelo enunciador para enfatizar ainda mais a concretude do discurso proferido e a sensação de que a narrativa apresenta a veracidade dos fatos.

Com o ideal de persuadir o enunciatário, o enunciador também utiliza como estratégia o recurso de implicitar conteúdos. As informações implícitas, apesar de não serem manifestadas no conteúdo dos textos, podem ser subentendidas pelo contexto ou por meio de marcas linguísticas que constituem o sentido do texto. Rodrigues (2006, p. 125) argumenta que "o valor do implícito é justamente o de não dizer o que se quer dizer, pelo menos, não diretamente". Na obra em análise, João Batista decide viajar para o estrangeiro porque lhe faltava algo. Ele não estava feliz com a vida que vivia, ainda que possuísse muitas riquezas. Porém, pela rotina de seu trabalho, não podia desfrutá-las. Por isso, queria viver novas aventuras, conhecer outros territórios. Isso pode ser subentendido na estrofe a seguir:

> Olha que nossa riqueza
> Se acha muito aumentada
> E dessa nossa fortuna
> Ainda não gozei nada,
> Portanto convém que eu passe
> Um ano em terra afastada
> (Rezende, 2011, p. 2).

Quando o sujeito enuncia que "ainda não gozei nada" (Rezende, 2011, p. 3) é possível recuperar o fato de que João Batista não estava satisfeito com o modo como vivia seus dias. No contexto social, cabe uma reflexão acerca do tempo que passa implacavelmente para todos. O que realmente importa nessas condições? Como encontrar um equilíbrio entre o trabalho e aproveitar a vida? É certo que muitas pessoas dedicam suas vidas ao trabalho duro e muitas vezes forçado. No caso de João Batista, ele já era uma pessoa financeiramente bem resolvida por conta das riquezas acumuladas ao longo de anos de trabalho e da herança recebida do pai "capitalista"; mas algo lhe incomodava. Do que adiantava trabalhar tanto e não usufruir das conquistas adquiridas? As pessoas podem ver isso como uma vaidade, ideia que o enunciador apresenta em "Um dia João Batista / Pensou pela vaidade" (Rezende, 2011, p. 2). Considerando a efemeridade da vida, João Batista, por certo, estava à procura de viver plenamente sua juventude. Por isso decidiu viajar por um tempo. Uma viagem além-mar.

Cabe recordarmos o pensamento de Rouanet (1993), na obra *A Razão Nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*, na qual o autor apresenta a viagem como um ato de liberdade constituído por um itinerário do imaginário. Segundo ele, "toda viagem tem sempre os mesmos momentos constitutivos: a partida, o percurso, a chegada e sobretudo o momento humano por excelência, que movimenta todo o processo, a viagem como desejo, a fantasia do novo, a esperança de chegar, o encontro com o país sonhado" (Rouanet, 1993, p. 7). O autor ainda destaca que uma viagem transita entre dois níveis de realidade, a desperta e a onírica, entre a vida real e o delírio. Antes mesmo de mudar de lugar, uma viagem pode acarretar uma mudança de vida, tornando-se um tema de consciência e de sentido existencial. Desse modo, viajar é ir além na experiência humana, é cruzar as fronteiras do desconhecido com o intuito de arriscar-se ao sair da segurança do presente e da banalidade do cotidiano. Desde a antiguidade clássica, nos relatos históricos e mitológicos (Hermes e Ulisses), há um valor

formador do pensamento humano acerca do espaço-tempo das viagens. A viagem de João Batista funciona como uma espécie de mola propulsora que vai desencadear as demais ações na narrativa. Cabe ao enunciatário observar o cenário posto pelo enunciador. O desejo do ator é o desejo implícito de toda humanidade não dito abertamente pelo enunciador, mas recuperado nas façanhas do imaginário coletivo.

No desfecho do folheto, o sujeito discursivo José Camelo apresenta um discurso religioso cristão, o qual foi emitido como uma espécie de pano de fundo ao longo da trama. Para isso, ele faz uso de um recurso bastante utilizado pelos poetas populares ao término dos folhetos de cordel, o acróstico, isto é, a organização da última estrofe pondo as primeiras letras de cada verso, em sentido vertical, para formar um ou mais nomes, ou mesmo um conceito ou uma máxima. Vejamos:

> **J**ustiça, só a de Deus
> **O** juiz que não erra,
> **S**enhor que, do céu pra terra,
> **E**stende os poderes seus!
> **C**omo somos pigmeus,
> **A** Ele não enxergamos,
> **M**as, contudo precisamos
> **E**naltecer sua luz,
> **L**embramos que, como Jesus,
> **O** Satanás afastamos!
> (Rezende, 2011, p. 30)

Vemos que as letras iniciais de cada verso formam o nome JOSE CAMELO. Tal recurso reforça a autenticação de autoria do folheto, evidenciando uma espécie de assinatura ou mesmo de marca contra a adulteração do trabalho. Diante da história narrada, o enunciador se vê na função de encerrá-la chamando a atenção de seu enunciatário para os efeitos desastrosos da maldade em face da recompensa daqueles que se colocam do lado do bem. Para isso, utiliza o discurso religioso cristão moralizante colocando em evidência atores que fazem parte de dois espaços em oposição: o celestial e o terreno. Dessa forma, Deus é figurado como o todo poderoso governante do céu e da terra. Com Ele está a justiça, a qual é concedida às pessoas que enaltecem e andam na luz de Jesus. Por meio do filho do Altíssimo, mesmo sendo "pigmeus" — pequenos, nanicos, *gnomos* — recebemos o poder para "o Satanás afastarmos".

Interessante perceber que ainda que a narrativa aconteça na Grécia e na Turquia, ao mesmo tempo, permite uma aproximação com a simplicidade, a religiosidade e com traços da organização patriarcal e do catolicismo popular, elementos típicos da cena/cotidiano do povo nordestino, demonstrando um complexo entrecruzamento sociocultural e histórico na obra. O nordestino possui forte crença em seres sobrenaturais/divinos/malignos, certamente por ser uma região fortemente conservadora e tradicionalmente católica. Destacam-se as figuras de Jesus/Cristo e do demônio/Satanás. A imagem de Satanás muitas vezes é revestida de muitas características da condição humana: a esperteza e a astúcia são umas delas. O Satanás, ou demônio, ou mesmo Cão, como é de costume ser chamado nos cordéis, está associado ao inferno e a necessidade da busca pela salvação. Quando Evangelista foge dos soldados do conde, eles afirmam que "aquele moço é o Cão" (Rezende, 2011, p. 22) devido a esperteza e o mistério da fuga fantástica do herói na invenção maquinaria (o pavão), por meio de um *passe de mágica*. A noção de magia é muitas vezes sancionada pela tradição cristã e pelo

consenso social ao ser vinculada a seres sobrenaturais malignos. Contudo, esses seres também se conectam ao universo mitológico e ao sagrado, estratégia utilizada na narrativa para fazer crer naquilo que estar sendo enunciado.

Diante deste contexto, os cordelistas figuram como sujeitos possuidores de um dom divino cuja incumbência é alertar seu público ouvinte acerca das virtudes do bem e da condenação eterna para aqueles que não enxergam a *luz* (Jesus). Observemos que o sujeito Evangelista traz em seu próprio nome o lembrete de quem foi chamado para anunciar a palavra de Deus contida nos evangelhos bíblicos. Ele figura não como um ser demoníaco, mas como um ser de luz cuja missão é libertar a princesa das trevas que seu pai a mantinha. Para o poeta popular, o conde é o representante das obras malignas na trama. No acróstico acima, o sujeito discursivo retoma o turno da narrativa justamente para trazer um juízo de valor acerca da história contada e lembrar a seu enunciatário da verdade presente em seu discurso, considerando que o discurso contido no texto foi tecido a partir das intenções do enunciador em propagar sua verdade. Desse modo, é possível perceber que a narrativa foi conduzida em comum acordo com os valores cristãos.

Dando continuidade a este processo de discursivização, consideramos a seguir alguns aspectos pertinentes à semântica discursiva na obra, observando a configuração temática e figurativa que dão coerência à ideia sustentada pelo enunciador. Rodrigues (2006, p. 137) elucida que o "recurso temático-figurativo é responsável pela coerência do texto, amarrando os sentidos do texto à idéia geral, subjacente ao enunciador". Nesse sentido, os temas são desenhados por meio de figuras que concretizam a narrativa através das escolhas do enunciador, apresentando-nos a intenção por trás do texto em análise.

Para iniciarmos nossa classificação temática, destacamos o tema do amor como macrotema originador de outros temas em prisma menor (subtemas). O amor é a mola propulsora que motiva a ação do sujeito Evangelista na obra. "Pela força do amor / o rapaz se arriscava" (Rezende, 2011, p. 18). Nesse ínterim, de que tipo de amor estamos falando? No âmbito literário, a temática do amor instaura a possibilidade de várias frentes de pesquisa, sendo este instigado por: paixão, fruto do destino, motivado por rivalidades familiares ou descontentamento dos deuses, amores não correspondidos, traídos, trágicos, roubados, idealizados etc. A obra de Rezende (2011) traz o ideário do amor romântico (cortês) típico dos romances medievais, um amor perfeito caracterizado pela idealização à mulher (símbolo de beleza e perfeição) e pela expressão do sofrimento amoroso, como podemos perceber nos destaques das seguintes estrofes:

— Seu conselho não me serve,
Estou *impressionado*!
Rapaz sem *moça bonita*
É um *desaventurado*!
Se eu, *não casar* com Creuza,
Findo os dias enforcado.

Quando Evangelista viu
O *brilho* da *boniteza*.

Disse: — vejo que meu mano
Quis me falar com franqueza,
Pois essa *gentil donzela*
É *rainha da beleza*!

Como eu lhe *tenho amor*,
Me arrisco fora de hora.
Moça, não negue o sim
A quem tanto lhe adora!
(Rezende, 2011, p. 9, grifos nossos)

Nessas estrofes, destacamos como figuras que concretizam o tema do amor romântico as expressões: impressionado, rapaz, moça bonita, desaventurado, não casar, findo os dias enforcado, brilho, boniteza, gentil donzela, rainha da beleza, tenho amor, me arrisco, moça, não negue o sim, a quem tanto lhe adora. Essas figuras funcionam no discurso como materializações temáticas apontando a parte concreta de um plano mais abstrato da discursivização da significação (Rodrigues, 2006). O amor que Evangelista nutria por Creuza o levou a superar fronteiras de ordem geográficas e socioculturais, mesmo em face do perigo enfrentado pela oposição do conde arrogante, o pai da moça. Em "lhe consagrei muito amor! / sem você por minha esposa, / a vida não tem valor!" (Rezende, 20011, p. 16) é possível observar como ao longo do texto se mantém a recorrência de traços semânticos que remetem ao tema amoroso. Esse tema serve como desencadeador de outro tema, o da aventura, o qual se concretiza a partir de figuras apresentadas desde a primeira estrofe do texto, percorrendo toda a trama e aferindo sentido aos outros temas.

Vejamos os destaques a seguir em que se apresenta o cenário que dará dinamismo a narrativa por meio de situações que envolvem emoção, suspense e perigo, criando um verdadeiro simulacro do mundo:

Eu vou contar uma história
Dum pavão misterioso,
Que *levantou voo* da Grécia,
Com um *rapaz corajoso*,
Raptando uma condessa,
Filha dum *conde orgulhoso*
(Rezende, 2011, p. 1, grifos nossos).

A aventura enunciada consiste na performance que será desenvolvida por um rapaz corajoso ao viver as mais surpreendentes situações e desafios, como levantar voo da Grécia e raptar uma condessa que vivia seus dias presa num castelo pelo pai, o conde orgulhoso. Para que a fuga dos amantes se concretize, o herói viaja para uma terra estranha, se disfarça, enfrenta a perseguição dos soldados e numa reviravolta escapa das artimanhas do conde. Todos estes elementos figurativos da narrativa colaboram para o ideário da aventura amorosa, caracterizada por apresentar um herói valente, que enfrenta situações adversas; contudo, este não desiste dos sucessivos desafios e envolve-se numa sequência de peripécias para escapar das adversidades. Outras figuras no texto que concretizam o tema da aventura são: visitar o estrangeiro, deixar saudade, terra afastada, passear, embarcar, grande novidade, muito que contar, sair do meu país, vida em perigo, mares além, desaventurado, despediu-se, abraçou, choraram, triste separação, embarcação, disfarçado, meia-noite, madrugada, gritaram, perigo, desmaiou, plano sagaz, feitiço encantado, voando, rapaz se arriscava, coragem, vamos embora, fugindo no pavão, viagem aérea, liberdade etc.

Inclusive, ainda que a liberdade figure enquanto aporte do tema da aventura, podemos destacá-la como nosso tema subsequente, considerando que há na narrativa em análise uma forma de opressão vivenciada tanto pela donzela Creuza quanto pelo sujeito Evangelista que luta pela liberdade de viver seu amor sem interposições. Esse tema envolve complexidade e fascínio, podendo ser tomado enquanto objeto de estudo através de diferentes prismas nas narrativas literárias. As histórias míticas nos apresentam o tema da liberdade de modo bastante peculiar, revelando sua concepção associada à virtude de determinar o próprio destino, porém delimitando as consequências das ações e escolhas dos sujeitos. No meio filosófico, é atribuído a Aristóteles o pensamento de que a liberdade está fundamentada na possibilidade de realizar escolhas que sejam orientadas pela vontade.

Desse modo, ideias relacionadas à honra, à bravura, ao destino, à lealdade e à resistência à opressão, num misto de conflitos, perplexidades e obrigações traz à tona figuras que concretizam o tema da liberdade. Na estrofe a seguir, por exemplo, Creuza pondera acerca de sua vida por meio de uma espécie de monólogo:

> Disse Creuza: — Ora papai
> Me *priva* da liberdade
> *Não consente* que eu *goze*
> A *distração* da cidade!
> *Vivo* como *criminosa*,
> *Sem gozar* a *mocidade*!
> (Rezende, 2011, p. 23, grifos nossos)

A estrofe seguinte a esta inicia com a seguinte sentença: "Aqui não tenho direito" (Rezende, 2011, p. 23). Vemos que o enunciador utiliza a fala monóloga do sujeito discursivo com o fim de trazer a sensação de leitura do pensamento de seu intérprete. Na estrofe acima, o aspecto negativo aplicado a alguns termos funciona como um ampliador significativo que se opõe à liberdade, isto é, a significação contida em *priva*, *não consente*, *criminosa*, *sem gozar, não tenho direito,* por exemplo, dimensiona a visão do enunciatário quanto ao discurso que se quer fazer crer pelo enunciador num contexto disfórico.

De forma geral, a liberdade e a opressão são aspectos que se entrelaçam e se imbricam, considerando que a linguagem e o poder são indissociáveis (Fiorin, 1999). Há aqueles que traduzem a liberdade como o estado de ser livre, sem restrições opressivas impostas de forma autoritária. Nesse contexto, é possível pensar num vasto campo de possibilidades em favor da realização e integridade humana. De forma implícita, possivelmente há no cordel analisado uma crítica ao sistema de dominação patriarcal representado pelo conde, o pai de Creuza. É fato que ao longo da história, "a primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas" (Bourdieu, 2007, p. 45). Diante disto, a representação masculina rompe como parte dominante da relação com a mulher, algo que acaba sendo incorporado no senso comum como natural. Esse efeito de dominação simbólica se exerce nas ações sociais intervindo no controle das vontades. Muitas mulheres foram/são consideradas objetos de fetiche do poder à ordem masculina, como no caso da princesa Creuza, a qual vivia seus dias presa pelo pai e era exibida como uma espécie de troféu ano após ano.

Nesse sentido, buscamos expor o revestimento figurativo que concretiza a temática da liberdade no decorrer da trama, apresentando algumas figuras que se ordenam de forma indissociável, como: vou sair do meu país, está preso, fugiu o moço voando, sair desta cadeia,

vamos embora, minha viagem é aérea, vamos sair daqui, fugindo no pavão, saíste do cativeiro etc. Assim, o texto instaura o tema da liberdade (e os demais temas) por meio de uma estrutura discursiva que garante que o sentido seja captado em sua globalidade.

Outro tema que é possível levantar é o da fantasia, que instaura na obra um toque de mistério e magia/fascínio por meio de seres encantados e de elementos sobrenaturais que pertencem ao universo fantástico, como a performance do pavão misterioso. Observemos a estrofe a seguir:

> À meia noite o pavão
> Do muro se levantou:
> Com as lâmpadas apagadas,
> Como uma flecha voou.
> Bem no sobrado do conde
> Na cumeeira aterrou
> (Rezende, 2011, p. 13).

Encontramos na própria organização da trama uma coerência semântica de figuras que concretizam o tema da fantasia e suas nuances surreais: o pavão misterioso, o voo noturno, o mistério da meia-noite, o herói, a donzela, o castelo, o vilão, o monstro de alumínio, o encantamento, o perigo, a proibição, a serra azougada, o lenço enigmático, o casamento etc. São exemplos de como a fantasia/imaginação vai além da razão enunciada na história. O pavão é associado a uma diversidade simbólica presente nas culturas globais. Suas penas multicoloridas e brilhantes apresentam padrões que lembram olhos e/ou estrelas, figurando como símbolo do céu; são como os raios do sol e flechas prontas para a batalha. O pavão da narrativa em análise é um ser fantástico, científico e misterioso, isto é, híbrido, fabricado de alumínio, movido a motor elétrico, tinha cauda como leque, não fazia barulho, voava igual ao vento, aeroplano que armava e se desarmava no aperto de um botão, um "monstro de olhos de fogo" (Rezende, 2011, p. 26); figuras que remontam o universo da fantasia, mas também apontam um cenário tecnológico e inovador.

Desse modo, uma reflexão pertinente que pode ser levantada em *O romance do pavão misterioso* é acerca da oposição semântica tradição x modernidade, ou seja, dois temas que se contrapõem e que rememoram valores e costumes de tempos e lugares divergentes. Como figura principal que remete à tradição, temos a performance do conde arrogante, patriarcalista, controlador. Quanto ao tema da modernidade, temos as figuras dos atores Evangelista e Edmundo, sujeitos que utilizam a ciência em prol do desenvolvimento social e tecnológico, e para realizar seus propósitos e ambições. Vejamos as estrofes a seguir:

> O conde não consentiu
> Outro homem educá-la
> *Só ele*, como pai dela
> Teve *o poder de ensiná-la*
> *Será morto o criado*
> Que dela escutar a fala [...]
> (Rezende, 2011, p. 4).
> Eu fiz um *aeroplano*
> Da *forma de um pavão*
> Que *se arma e se desarma*
> *Comprimindo um botão*
> E carrega doze arrobas
> Três léguas acima do chão
> (Rezende, 2011, p. 12, grifos nossos).

Como representante basilar do tema da tradição no texto, o pai de Creuza rememora uma tradição regionalista no contexto nordestino, caracterizada pela submissão das mulheres ao patriarcado, isto é, ao coronelismo. Em sua performance como Oponente/antagonista da trama, o ator remonta à figura dos coronéis, muito comuns nas práticas políticas e sociais desde os tempos imperiais na região Nordeste, trazendo à tona preceitos vinculados à nobreza e à religião. Na primeira estrofe acima, vemos este ideário traduzido no fato do autoritarismo do conde em não consentir a educação da filha a ninguém, pois somente ele teria este poder. Quem ousasse apenas conversar com sua filha, ainda que fosse um criado, seria condenado a morte. Assim, constatamos figuras que concretizam o tema da tradição, como por exemplo: o conde não consentiu, só ele, o poder de ensiná-la, será morto o criado, mais soberbo do que Nero, potentado, desembainhou a espada, berrando, soltando praga, colérico como um leão, eu mato, fidalgo tão rico, anjo ou satanás, soldados, ordem do conde, está preso, um pouco de bala, o moço é o cão, rangeu os dentes, eu sou quem venço, raiva etc.

Na segunda estrofe acima é possível notar que o enunciador lança um olhar futurista na obra, demonstrando ser sabedor de um conhecimento visionário por meio da exploração de aspectos que permeia a ficção científica. Tendo em vista que primeira versão do texto data de 1923, a máquina fantástica inventada pelo sujeito Edmundo apresenta-se como um verdadeiro protótipo futurista (profético?), inovador para a época, pensado como meio de transporte que se configuraria numa época vindoura. O imaginário do voo misterioso, que traz a liberdade, tem raízes nos mais remotos mitos, como *O sonho de Ícaro*, ou mesmo no tapete mágico da história de *Aladim e a lâmpada mágica*, presente na coleção de contos *As mil e uma noites*. Este ideário pode ter sido concretizado na arquitetura dos modernos aviões, ou mais provavelmente em algo que se assemelha a um helicóptero em nossos dias, pois o aparelho, a partir de um simples apertar de um botão, voava tanto na vertical quanto na horizontal. Outras alusões à tecnologia podem ser observadas tanto no início da trama, momento em que vários fotógrafos se empurram com o fim de tirar um retrato de Creuza, quanto no final, quando Creuza e Evangelista recebem um telegrama avisando da morte do conde e da herança a ser recebida pelo casal.

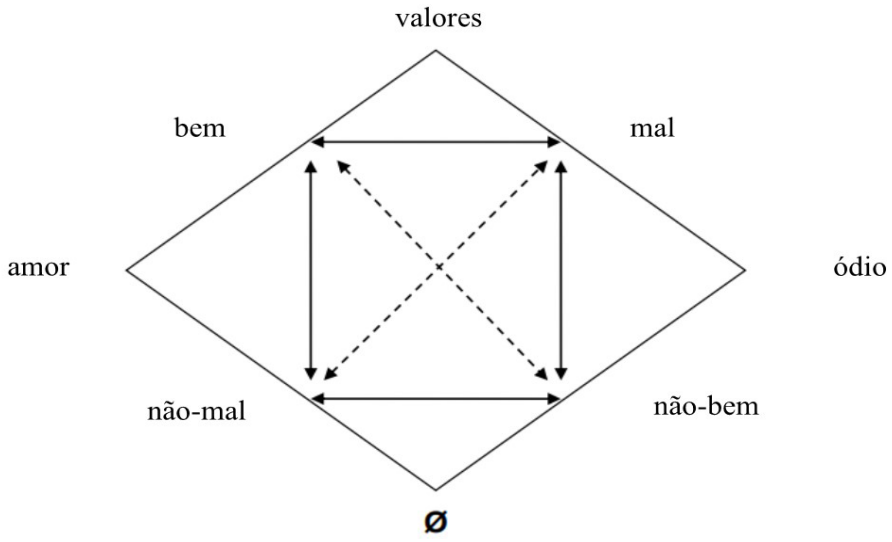
Destacamos como figuras que remontam o olhar futurista do enunciador e que tematizam a modernidade: aeroplano, forma de um pavão, se arma e se desarma, comprimindo um botão, três léguas acima do chão. No texto, acrescentam-se a estas figuras a performance dos sujeitos Evangelista e Edmundo, e expressões do tipo: foram experimentar, a alavanca e a chave, carregaram no botão, maneiro como balão, velocidade, cortando pelo espaço, minha invenção, fizemos experiência, entre outras que nos possibilitam enxergar a concretude em torno do tema da modernidade. Como veremos no tópico a seguir, que trata da estrutura fundamental da obra, neste caso, a tradição recebe uma marca disfórica, enquanto a modernidade, eufórica.

3.3 Análise da estrutura fundamental

A análise das estruturas narrativas e discursivas de *O romance do pavão misterioso* permitiu a constatação de alguns sistemas de valores próprios do universo das narrativas fantásticas que neste tópico foram sistematizados por meio de octógonos semióticos cuja significação foi obtida por meio de oposições semânticas. Para tanto, as oposições semânticas binárias básicas evidenciadas no estudo foram as seguintes: bem x mal, liberdade x opressão, modernidade x tradição. Estes conflitos podem ser constatados por meio da relação entre Evangelista,

Creuza e o conde orgulhoso. Assim sendo, a relação que se estabelece entre os contrários bem x mal pode ser visualizada no octógono semiótico da seguinte forma:

Figura 2 – Tensão dialética da narrativa



Fonte: produzida pelos autores.

A oposição semântica presente no eixo positivo da tensão dialética da narrativa gera um conflito caracterizado pelo metatermo *valores*. O eixo negativo, visualizado na parte inferior do octógono, é composto pelos contraditórios *não-mal* e *não-bem*, determinando a inexistência semiótica a partir do metatermo neutro Ø. Do lado esquerdo do octógono, temos a relação entre a dêixis positiva *bem* e a dêixis negativa *não-mal*, implicando o metatermo *amor*. Do lado direito, vemos a relação entre a dêixis positiva *mal* e a dêixis negativa *não-bem*, que implica no metatermo ódio. Esta oposição é vista na relação entre Evangelista e o conde orgulhoso. Evangelista figura como protagonista e herói (ser de luz) da trama; age em defesa do bem movido pelo amor, o que o levará a união com sua amada donzela, Creuza. O conde é o antagonista e vilão (ser das trevas); movido pelo ódio, ele busca de todos os modos manter Creuza aprisionada no castelo. Contudo, sua atitude arrogante o levará a perder sua filha.

No contexto do conhecimento e da moralidade, o maniqueísmo[4] evidenciava o confronto atemporal entre o *Bem* e o *Mal* como uma forma de reflexão sobre essas naturezas opostas e a coexistência delas em qualquer indivíduo e na humanidade. No cordel, o mal personifica o conde, o qual busca impedir o jovem casal de realizar seu desejo pleno para alcançar a felicidade/integridade. Nesse ínterim, o amor x o *ódio* são contradições que arquitetam o elemento primário das paixões, pois o ódio também é uma forma de paixão, ainda que a este seja imposto uma condição de maldito/condenação ao silenciamento pelo recalque moral das idealizações (Mariguela, 2014). Em sua síntese dialética entre o amor e o ódio, Lacan (1985) traz à tona o neologismo *amódio,* com o intuito de fazer entender que o amor advém da carência de algo, assim

[4] Filosofia religiosa sincrética e dualística ou mesmo qualquer visão de mundo que evidencia um conflito cósmico entre poderes opostos, como o reino da luz (o Bem) e o reino das sombras (o Mal).

como o ódio se mostra como um sintoma da falta de algo que não pode ser preenchido. Desse modo, todos somo seres amódicos que amamos e odiamos, muitas vezes o mesmo objeto.

Contudo, o ódio do conde arrogante associa-se a algo indesejável que se mostra em sua fúria/raiva, cólera, agressividade, autoritarismo e crueldade, afetando a paz e harmonia que só o poder do amor pode proporcionar ao casal. O amor é motivado pelo querer bem e pelo desejo de estar junto (pretensão de Evangelista); por outro lado, o ódio não só causa uma espécie de aversão, como busca a destruição do objeto antes amado (pretensão do conde). Se ao bem associa-se à paz, o amor e as coisas do plano celestial (Deus), ao mal temos o ideário de guerra, de ódio, o qual é personificado muitas vezes na figura do diabo. Tal evidência constitui um fato ideológico que compõe a moral do enunciador da obra em análise.

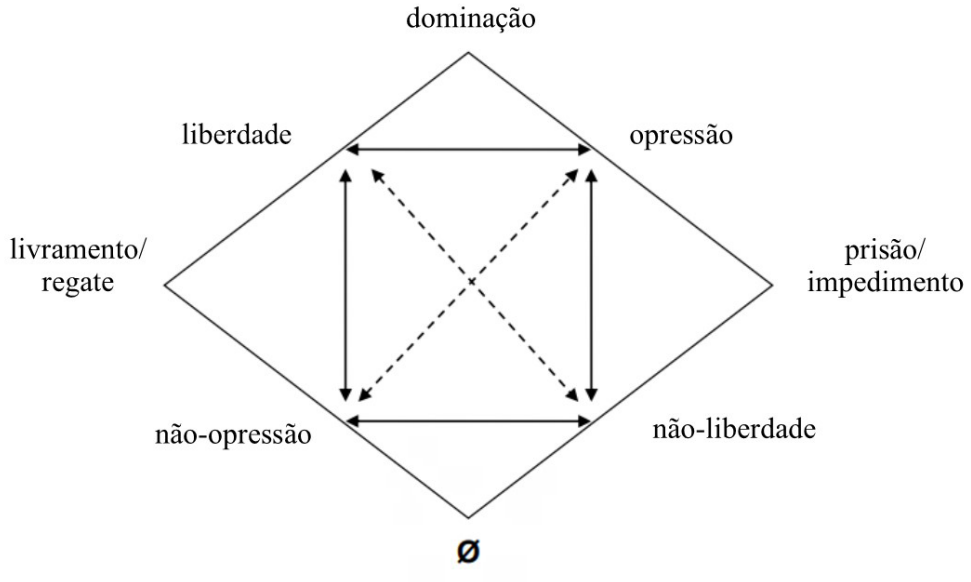
Desse modo, é possível constatar, na relação bem x mal, que o enunciador direciona uma leitura que põe em evidência duas naturezas que se mostram antagônicas, as quais configuram essencialmente a construção das tramas pertencentes ao universo dos contos de fadas. Na obra, a luta constante entre o bem e o mal é atualizada; o bem prevalece contra o mal. Assim, o enunciador expõe o caráter eufórico que configura o bem (Evangelista), tal como o caráter disfórico que arquiteta o mal (o conde). Um terá como recompensa o amor, efetivado pela conquista da donzela e a consumação do casamento; e o outro, pelo mal praticado e o ódio destilado, receberá a morte como punição. Em síntese temos:

mal (disfórico) → não-mal → bem (eufórico)

bem (eufórico) → não-bem → mal (disfórico)

Dando continuidade, destacamos outra relação fundamental na trama em análise, a qual se estabelece entre os contraditórios liberdade x opressão. Esta relação pode ser visualizada no octógono semiótico da seguinte forma:

Figura 3 – Tensão dialética da narrativa



Fonte: produzida pelos autores.

Na parte superior do octógono semiótico, no eixo positivo, temos a relação estabelecida entre os contrários liberdade x opressão. A oposição semântica gera um conflito caracterizado pelo metatermo *dominação*. Na parte inferior, no eixo negativo do octógono semiótico, a relação mantida entre os contraditórios não-opressão x não-liberdade resulta no metatermo neutro Ø. A relação entre a dêixis positiva *liberdade* e a dêixis negativa *não-opressão* gera, do lado esquerdo do octógono semiótico, o metatermo *livramento/resgate*. Já a relação estabelecida entre a dêixis positiva *opressão* mais a dêixis negativa *não-liberdade*, do lado direito do octógono semiótico, gera o metatermo *prisão/impedimento*.

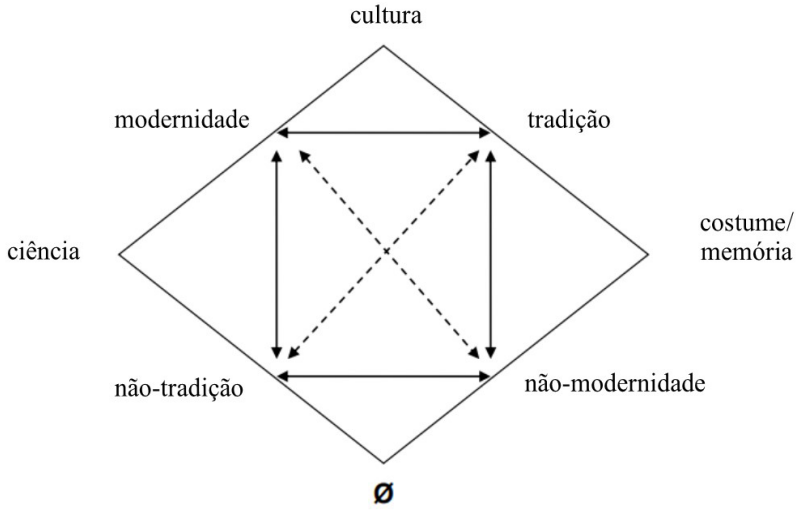
Na narrativa, constatamos essa relação de *liberdade* e *opressão* evidenciada por meio do sonho de liberdade do jovem casal (Evangelista e Creuza) em detrimento do autoritarismo/artimanhas arquitetado pelo conde orgulhoso. Creuza inicia seu percurso em disjunção com sua liberdade, sendo impedida de escolher seu próprio destino, bem como um companheiro para casar, devido a censura/privação que sofria de seu pai. Ao ser resgatada por Evangelista, ela encontra o livramento e entra em conjunção com sua liberdade, seu Objeto de valor. Evangelista também inicia em disjunção com a liberdade de viver seu amor, contudo finaliza em conjunção ao vencer seu Oponente, raptar a condessa e casar com ela, de modo que ao término de seu percurso "gozava imensa alegria" (Rezende, 2011, p. 28). Nesse sentido, temos duas orientações de leitura: uma que nos faz crer que a liberdade é o meio que leva ao verdadeiro amor e à salvação/libertação (aspecto eufórico), e outra que sustenta a ideia de que a opressão conduz os indivíduos à perdição (aspecto disfórico). Em síntese temos:

opressão (disfórico) → não-opressão → liberdade (eufórico)

liberdade (eufórico) → não-liberdade → opressão (disfórico)

Em seguida, descrevemos a relação que se estabelece entre os contrários modernidade x tradição, visualizada no octógono semiótico:

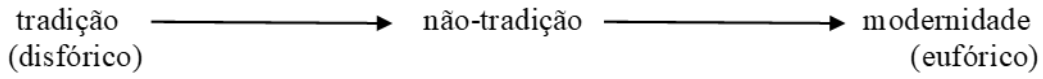
Figura 4 – Tensão dialética da narrativa



Fonte: produzida pelos autores.

Examinando o octógono semiótico, pudemos ver a organização dessa narrativa que se dá mediante a relação entre os contrários modernidade x tradição, encabeçada pelo metatermo complexo *cultura*, a relação entre os contraditórios não-tradição x não-modernidade, estabelecida no eixo negativo do octógono semiótico, dá ensejo ao surgimento do metatermo neutro Ø. Do lado esquerdo do octógono semiótico, a relação entre a dêixis positiva *modernidade* e a dêixis negativa *não-tradição* gera o metatermo *ciência* Do lado direito do octógono semiótico, a relação entre a dêixis positiva *tradição* mais a dêixis negativa *não-modernidade*, promove o aparecimento do metatermo *costume/memória*.

A depender do contexto, é evidente que a ciência pode demonstrar um caráter negativo causando um efeito colateral nocivo à sociedade, e a tradição figurar como uma base sólida, conselheira. Contudo, no texto em análise a tradição é representada pelo conde, pai de Creuza, sujeito discursivo detentor de hábitos e costumes advindos de uma tradição patriarcal e conservadora que recebe uma marcação disfórica pelo contexto negativo das ações do ator. A modernidade tem sua representação no olhar futurista do enunciador ao trazer à tona figuras que apontam para o lado positivo do uso da ciência e da tecnologia, através da invenção fantástica do pavão misterioso e de outros artifícios expostos ao longo da narrativa. Desse modo, há uma orientação de leitura que nos possibilita enxergar que a modernidade recebe uma marcação eufórica, pois é por meio dela que Evangelista alcança seus objetivos e realiza seu desejo de raptar e casar com a donzela Creuza. Em síntese temos:



A articulação entre os três octógonos semióticos (bem x mal, liberdade x opressão e modernidade x tradição) revela os sistemas de valores que estruturam, em nível profundo, a narrativa de *O romance do pavão misterioso*. No eixo bem x mal, observa-se a construção de Evangelista como herói virtuoso e de Creuza como figura idealizada, em contraste com o conde, que encarna o orgulho, a tirania e o abuso de poder, aspectos vinculados ao mal. Essa oposição está intrinsecamente relacionada ao segundo octógono, liberdade x opressão, no qual a fuga de Creuza da torre, símbolo da reclusão forçada e do controle patriarcal, representa a busca pela libertação, mediada pela intervenção heroica de Evangelista. Já o eixo modernidade x tradição se materializa na presença de elementos técnicos e fantásticos, como a construção da máquina voadora, que introduz a modernidade no seio de um universo tradicional e oral, desafiando os limites impostos pelas convenções sociais e culturais. Assim, esses sistemas de valores organizam o enredo e ressignificam os conflitos, evidenciando a permanência e a reinvenção de estruturas simbólicas no imaginário popular.

4 Considerações sobre o dito

Neste trabalho realizamos a análise de um clássico da literatura de cordel a partir de uma abordagem semiótica discursiva/greimasiana. Como vimos, ao interpretar/analisar um texto, a semiótica idealizada por Greimas procura explicar e descrever o que o texto diz e como faz para dizer o que diz, tendo em vista os aspectos enunciativos, semânticos e sintáticos (Barros, 2005). Dessa forma, por meio do percurso gerativo de sentido chegamos à significação expressa

pela narrativa fantástica de Rezende (2011), identificando as estruturas narrativas, discursivas e fundamentais da obra. No itinerário de nosso estudo, ressaltamos que esses mecanismos vão além de criar efeitos de sentido, como o da subjetividade e o da objetividade na obra, uma vez que eles são procedimentos ideológicos estruturais presentes na superfície do discurso.

Encontramos em *O romance do pavão misterioso* uma conjuntura semiótica que aponta para o universo dos contos maravilhosos e as novelas de cavalaria medievais em conexão com elementos da cultura popular nordestina (a religiosidade, a tradição regionalista etc.). A análise das estruturas narrativas evidenciou a atualização de valores e o exame das paixões que aludem às relações entre sujeitos e objetos na obra. De forma geral, inicialmente, encontramos um sujeito em estado de disjunção com seu objeto de valor: um sujeito (ser querente) que deseja um objeto (ser querido), numa relação de coexistência. Esta relação sustenta a narratividade da obra, revelando as transformações de estado que amparam a narrativa. No desfecho da trama, observamos que o sujeito principal realizou sua performance com êxito ao ser qualificado e dotado da competência para tal façanha.

Por meio da sintaxe do discurso, observamos os procedimentos de actorialização, espacialização e temporalização a partir dos mecanismos de embreagem e debreagem presentes na obra. Pelo processo de embreagem, contemplamos na conjuntura textual os traços que possibilitaram a identificação dos constituintes da enunciação, ou seja, a pessoa, o tempo e o espaço da enunciação. Nesse meio, a sintaxe discursiva também deu conta dos procedimentos de argumentação que o enunciador faz uso para que o enunciatário aceite seu discurso, considerando que o fazer-crer é um componente essencial do processo comunicacional.

No âmbito semântico e discursivo, enveredamos pelo processo de discursivização do percurso narrativo, apontando artifícios sintático-discursivos que foram usados pelo enunciador com o fim de nos apresentar, enquanto destinatários idealizados por ele, o discurso maravilhoso que se faz presente no folheto. Nesse ínterim, a partir da configuração temática e figurativa que dão coerência a ideia sustentada pelo enunciador, compreendemos que os temas são a condição para a existência das figuras, e que o percurso de figurativização depende dos temas, numa espécie de simbiose de funcionamento, os seja, não há exclusão, mas um processo de complementariedade na obra.

A análise do nível fundamental revelou sistemas de valores que confirmam as hipóteses inicialmente levantadas: a diegese de *O romance do pavão misterioso* se inscreve no universo dos contos maravilhosos, com raízes profundamente ancoradas na tradição oral e em diálogo direto com elementos característicos da cultura popular nordestina. A sistematização, através de octógonos semióticos, demonstrou as oposições semânticas básicas da obra a partir dos conflitos manifestos entre os principais actantes. Confirmamos que as orientações de leitura estão imbricadas no discurso ideológico que representa o contexto sociocultural e histórico do enunciador.

À vista disso, concluímos que *O romance do pavão misterioso* se apresenta na tradição dos folhetos de feira como expressão sociocultural e histórica de evocação das vozes e das escrituras do imaginário popular nordestino atualizadas nas práticas discursivas e sociossemióticas do povo brasileiro (Rodrigues, 2018). Desse modo, o cordel brasileiro coloca em cena um universo temático bastante expressivo, notabilizando narrativas fantásticas que vinculam histórias de luta e resistência dos sujeitos por meio de estruturas discursivas imbuídas de um teor ideológico e que articula símbolos de memória e de identidade. "Uma memória de representação de sujeitos que performatizam suas crenças e tradições pela dinamicidade da língua(gem) e seu caráter histórico-cultural" (Silva; Rodrigues, 2022). Portanto, a pesquisa

demonstrou o caráter dinâmico e atualizador da literatura de cordel a partir de uma abordagem de leitura semiótica que colocou em cena o estudo do texto de tradição oral.

Como possibilidade de desdobramento para pesquisas futuras, consideramos pertinente ampliar os estudos semióticos sobre a literatura de cordel brasileira, sobretudo a partir de análises comparativas entre diferentes ciclos temáticos, autores e tradições regionais, investigando os modos pelos quais o imaginário popular nordestino se atualiza nas práticas discursivas contemporâneas. Novas abordagens podem aprofundar as relações entre oralidade, memória, identidade cultural e produção de sentidos no âmbito da cultura popular brasileira. Nesse contexto, os estudos sociossemióticos e discursivos apresentam um vasto campo de exploração teórica e analítica que contribuem para a valorização de manifestações culturais historicamente relevantes no espaço acadêmico.

Declaração de autoria

Rodrigo Nunes da Silva: participou da elaboração da fundamentação teórica, apresentando a conceituação necessária e metodologia para o estudo. Ficou responsável pela primeira versão da análise do *corpus* e curadoria de dados. Foi dele a primeira versão do texto do artigo: organização dos tópicos, construção de figuras etc. Por ser pesquisador de curso de doutorado, obteve financiamento da Capes para o desenvolvimento do estudo, sendo o responsável pela gestão de recursos do projeto.

Linduarte Pereira Rodrigues: atuou na supervisão e gestão do Projeto de Pesquisa. Ficou responsável pelas reelaborações da fundamentação teórica, avaliando e validando os conceitos, a metodologia e a análise dos dados gerados pelo estudo. Foi consultado nas fases de elaboração e reelaboração do texto para o delineamento das ideias apresentadas, discussão e interpretação dos resultados apresentados pelo estudo. Se encarregou da revisão/edição do texto final do artigo submetido ao periódico.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso*: fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EdUSC, 2003.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 5. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

COURTÈS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Portugal: Almedina. 1979.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 11. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

FIORIN, J. L. O que é semiótica? *In*: FIORIN, J. L.; LIMOLI, L.; SIGNORI, M. B. D.; PEREIRA, J. (org.). *A semiótica greimasiana no audiovisual*: da teoria à prática. [*S. l.*: *s. n.*], 2022. *E-book.* Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/gp2ve/files/2022/08/Semiotica_Greimasiana_da_Teoria_a_pratic.pdf. Acesso em: 25 mar. 2024.

FIORIN, J. L. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *Delta*: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada. São Paulo, v. 15, n. 1, 1999. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/delta/article/view/43355. Acesso em: 25 mar. 2024.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. J. *et al*. *Ensaios de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LACAN, J. *O Seminário*, *livro 20*: mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MARIGUELA, M. Amor e ódio: as paixões primárias. *Márcio Mariguela*, 16 jun. 2014. *Weblog*. Disponível em: https://marciomariguela.com.br/amor-e-odio-as-paixoes-primarias/. Acesso em: 20 mar. 2024.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: CopyMarket.com, 2001.

REZENDE, J. C. M. *O romance do pavão misterioso.* Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2011.

RODRIGUES, H. F. Semiótica e Enunciação: considerações teóricas. *Revista Investigações*, v. 27, n. 2, p. 1-21, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/526/947. Acesso em: 22 jul. 2024.

RODRIGUES, L. P. Memória e documento: o cordel, monumento da cultura das vozes. *In*: ASSUNÇÃO, L.; MELLO, B. A. A. (org.). *Paul Zumthor*: memória das vozes. São Paulo: Assimetria Editora, 2018. p. 221-249.

RODRIGUES, L. P. *O apocalipse na literatura de cordel*: uma abordagem semiótica. 2006. 200 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

RODRIGUES, L. P. Por uma linguística da prática. *In*: ATAÍDE, C. *et al* (org.). *GELNE 40 anos*: experiências teóricas e práticas nas pesquisas em linguística e literatura. São Paulo: Blucher Open Acces, 2017. p. 70-90.

ROUANET, S. P. *A razão n*ômade. Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, R. N.; RODRIGUES, L. P. Arquitetura de capa dos folhetos de cordel: tradição e modernidade. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 30, n. 1, 2022, p. 175-208. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/18376. Acesso em: 25 mar. 2024.

SOURIAU, E. *As duzentas mil situações dramáticas*. Tradução Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.