

O QUE DIZEM CORDELISTAS SOBRE O GÊNERO DISCURSIVO QUE PRODUZEM? UMA ANÁLISE A PARTIR DE REFLEXÕES METALINGUÍSTICAS SOBRE ASPECTOS COMPOSICIONAIS DO CORDEL

July Rianna de MELO*

Alexsandro da SILVA**

Ana Maria de Oliveira GALVÃO***

- **RESUMO:** Este artigo objetiva analisar os dizeres de cordelistas acerca das dimensões composicionais (rima e métrica) do gênero cordel. Para tanto, apoiamos-nos, por um lado, em discussões teóricas sobre gêneros discursivos e literatura de cordel e, por outro, em construtos teóricos do campo da consciência metalinguística e, em particular, da consciência metatextual. Foram selecionados como participantes desse estudo seis poetas, com idades e tempos de escolarização distintos, com os quais foram realizadas entrevistas metalinguísticas, cujos dados foram tratados à luz da análise temática de conteúdo. Os resultados revelaram que os cordelistas eram altamente sensíveis às regras de rima e que, no caso dos poetas mais experientes e menos escolarizados, as lógicas do *oral* e da *performance* pareciam ser mais importantes que uma obediência estrita a padrões rítmicos pré-determinados. Com relação à métrica, percebemos que certos preceitos eram de difícil verbalização, mesmo para aqueles cordelistas com maior nível de escolaridade. Além disso, alguns poetas menos escolarizados recorriam predominantemente ao recurso do “canto” para se certificar de que os versos estavam metrificados. Desse modo, concluímos que, mesmo quando não eram capazes de verbalizar aspectos composicionais dos cordéis, os poetas – inclusive os pouco escolarizados – engajavam-se em um complexo e sofisticado processo de reflexão metalinguística.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura de Cordel. Letramento. Escolarização. Verbalização.

Introdução

Este artigo apresenta parte dos resultados de uma pesquisa mais ampla e tem como objetivo analisar os dizeres de alguns cordelistas com diferentes níveis de escolaridade

* Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro Acadêmico do Agreste, Caruaru – PE - Brasil. july.rianna@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-1779-7672

** Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro Acadêmico do Agreste, Caruaru – PE - Brasil. alexs-silva@uol.com.br. ORCID: 0000-0002-1943-8227

*** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Faculdade de Educação, Belo Horizonte – MG - Brasil. anamariadeogalvao@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9063-8267

e idades/pertencimentos geracionais também distintos sobre dimensões composicionais (rima e métrica) do gênero cordel¹. Tais elementos são oriundos, principalmente, da análise de entrevistas metalinguísticas (KARMILOFF-SMITH, 1995) realizadas com seis poetas residentes no interior do estado de Pernambuco.

Mas qual a relevância de realizar uma análise dessa natureza no campo da educação e linguagem? Uma resposta a essa questão relaciona-se à relevância de conhecermos melhor os modos de operar linguisticamente das pessoas adultas em contextos não escolares, tendo em vista que, apesar de exercer um papel fundamental nas diferenciações quanto à participação dos sujeitos na cultura escrita, a escolarização não constitui, necessariamente, um fator decisivo para que os indivíduos vivenciem determinadas experiências de letramento.

Complementarmente, acreditamos, ainda, que, ao analisar os dizeres dos poetas sobre aspectos composicionais do gênero cordel, este trabalho poderá evidenciar a sofisticação e a complexidade de processos cognitivos e metacognitivos envolvidos na produção dos folhetos. Como explicita Feldman (1995), muitos autores que tradicionalmente se debruçaram sobre as relações entre oralidade e escrita² tenderam a evidenciar que somente a escrita seria capaz de permitir que os sujeitos se engajassem em um processo metalinguístico. No entanto, como ficará claro ao longo do artigo, a prática de produzir folhetos contribui para que os cordelistas – mesmo aqueles que possuem baixos níveis de escolarização – reflitam conscientemente sobre a língua.

Cordel: um gênero do discurso

Cada esfera de atividade humana formula seus tipos relativamente estáveis de enunciados, que são constituídos por convenções e expectativas reconhecíveis e compartilhadas pelos seus usuários, o que denominamos de gênero discursivo (BAKHTIN, 2011). Por um lado, tais gêneros apresentam características que são comuns a um conjunto de textos, mas, por outro, essas características alteraram-se continuamente. Por isso, Marcuschi (2008) explica que é muito difícil classificar os gêneros ou contá-los em sua totalidade, uma vez que eles são dinâmicos e variáveis.

No tocante à estabilidade, três elementos são constitutivos do gênero, conforme Bakhtin (2011): o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo verbal. Nenhum desses elementos forma isoladamente o enunciado, isto é, age de maneira autônoma, pois é a integração entre eles que determina os gêneros. No entanto, consideramos que, no campo da pesquisa e no do ensino, é possível e até mesmo necessário focalizar determinadas dimensões do gênero, mas sem perder de vista a indissolubilidade de seus elementos constitutivos.

¹ A pesquisa que originou esse trabalho foi realizada com o apoio da Fundação de Apoio à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) – Brasil.

² Ver, por exemplo, Ong (1998) e Goody (1977).

O conteúdo temático diz respeito ao conjunto de temas que é tomado como objeto do discurso por determinado gênero e é definido pelo autor na relação com os seus interlocutores. Podemos citar, a título de exemplo, os concursos de literatura de cordel, que, embora tenham uma temática definida, possibilitam que cada texto seja construído de modo a fazer ecoar um tema *sui generis*. Em decorrência disso, Bakhtin (2011) explica que o conteúdo temático contempla os aspectos vinculados à singularidade do locutor/escritor e os parâmetros reguladores do gênero.

No cordel, as possibilidades temáticas são tantas que listá-las seria uma atividade inócua (ABREU, 1993). Entretanto, reconhecemos que, durante décadas, essa variedade despertou o interesse de muitos pesquisadores, que, na tentativa de propor uma abordagem mais didática para o cordel, dispuseram-se a classificar os temas nele abordados conforme os chamados “ciclos temáticos”. Tais ciclos, que foram comumente utilizados para se referir a um conjunto de folhetos que tinham um conteúdo temático em comum, possuíam, todavia, critérios de classificação bastante imprecisos.

A construção composicional, por sua vez, refere-se ao modo de organização e de estruturação do gênero, assim como à progressão temática e aos elementos que constituem a textualidade (coerência e coesão). Essa dimensão constitutiva dos gêneros corresponde ao seu acabamento enunciativo. No caso do cordel, encontramos, conforme Ramos e Pinto (2015), algumas características comuns de composição: preferência por sextilhas, estrofes de seis versos com sete sílabas poéticas; predominância de sequências narrativas; e presença de “estrutura moldura” (a primeira e a última estrofes são escritas em primeira pessoa, enquanto as que compõem o interior da narrativa, em terceira pessoa).

Já o estilo verbal corresponde à seleção dos recursos lexicais (vocabulário), fraseológicos (sintaxe) e gramaticais realizadas pelos escritores, devendo ser considerado como um efeito da individualidade do falante (estilo individual) e da coletividade (estilo do gênero). No cordel, muitos textos desse gênero apresentam, por exemplo, traços do discurso oral, e os verbos são frequentemente empregados na 1ª pessoa do plural, o que confere um estilo íntimo, que resulta da proximidade entre o escritor/narrador e o leitor/ouvinte (RAMOS; PINTO, 2015).

A rima, a métrica e a oração representam os princípios constituintes do gênero cordel. Embora tais aspectos se relacionem principalmente à estrutura composicional desse gênero, não podemos desconsiderar que eles mantêm intrínsecas relações com o estilo e/ou o conteúdo temático³. Podemos dizer, ancorando-nos em Bakhtin (2011, p.261-262), que isso ocorre porque a organização composicional do gênero é indissociável do tema e do estilo, uma vez que esses elementos (o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional) “[...] estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação.”

³ A oração, por exemplo, relaciona-se, de certo modo, ao conteúdo temático, e as rimas, por sua vez, parecem vincular-se também aos aspectos estilísticos do gênero.

Quanto às rimas, elas devem ser preferencialmente consoantes, ou seja, devem apresentar uma correspondência entre os fonemas desde a vogal tônica até o final da última palavra do verso. Podemos dizer, assim, que *Juazeiro* rima com *pedreiro* e *café* com *Assaré*, mas não com *mulher*. As rimas assonantes ou toantes, por sua vez, apresentam coincidência apenas entre as vogais das sílabas tônicas, como em *chapéu* e *menestrel*.

Esse último tipo de rima, que é considerada, por diversos cordelistas, como imperfeita, era muito comum até a década de 1960, quando os poetas passaram a considerar que as rimas consoantes deveriam ser priorizadas na produção, provavelmente em função do aumento da escolarização, da necessidade de adequação aos padrões de publicação e de um público que tinha maior proximidade com a cultura escrita.

A métrica, por sua vez, concerne ao ritmo marcado pela quantidade de sílabas poéticas. Na contagem de sílabas poéticas, que diferem das sílabas gramaticais, são desconsideradas as sílabas posteriores à última tônica, caso o número de sílabas seja superior a sete. Exemplo: O/ cor/ del/ tem/ e/xi/gên/cias. Nesse caso, são oito sílabas gramaticais, mas sete sílabas poéticas. Após a sextilha, estrofes de seis versos de sete sílabas, as modalidades mais populares na literatura de cordel são as setilhas ou septilhas, estrofes de sete versos com sete sílabas poéticas⁴, e as décimas, estrofes de dez versos de sete (décima de sete pés) ou dez (martelo agalopado) sílabas poéticas.

Por se tratar de um gênero em que o escrito, o oral e o gestual estão profundamente imbricados, sobretudo no momento da recitação dos poemas nas feiras ou em reuniões destinadas a esse fim, como era comum até os anos 1950, a *performance* certamente era mais importante do que a obediência estrita a padrões rítmicos e métricos que somente fazem sentido quando as lógicas vinculadas à escrita se tornam mais relevantes⁵.

A oração é outro princípio que rege o cordel e corresponde à unidade temática e à articulação das ideias, tanto do ponto de vista lógico quanto do textual. Portanto, não basta construir versos com rimas e métricas adequadas, é preciso que o texto possua coerência interna. A ausência de relações lógicas entre as ideias subjacentes ao texto e de um bom desfecho podem tornar um texto incoerente, dificultando a compreensão dos destinatários na situação de interação comunicativa. Não obstante, a coerência é construída na interação entre o autor, o texto e o leitor.

Conforme Abreu (1993), algumas vezes, os poetas, na tentativa de manter a clareza e a coerência, elaboram, nas primeiras estrofes do cordel, uma síntese do enredo, na qual descrevem, brevemente, as personagens, destacam os aspectos principais e, em alguns casos, antecipam o desfecho. Essa sinopse, para a autora, facilita a compreensão do público e permite que o poeta respeite o princípio da oração. Nessa mesma direção,

⁴ Alguns poetas costumam denominar a setilha de “sete por sete”, face à quantidade equivalente de versos e sílabas poéticas empregadas. No caso das setilhas, a distribuição das rimas é ABCBDDDB (o segundo, o quarto e o sétimo verso rimam entre si, enquanto o quinto e sexto apresentam uma segunda rima).

⁵ Para uma discussão sobre o papel da *performance* nos gêneros orais ou naqueles em que as diferentes dimensões da linguagem são constitutivas do próprio gênero (e não apenas compõem o seu contexto de enunciação), ver, entre outros, Zumthor (1993, 2007) e Finnegan (2015).

Galvão (2000), ao analisar oito folhetos publicados entre as décadas de 1930 e 1940, evidenciou que todos eles apresentavam, nas primeiras estrofes, os principais elementos da narrativa, enquanto as posteriores constituíam o desdobramento das primeiras.

Como neste artigo analisaremos as verbalizações de cordelistas sobre a estrutura composicional do gênero que produzem, o cordel, consideramos necessário tecer algumas reflexões sobre o construto teórico *consciência metalinguística* e, de modo particular, sobre uma de suas dimensões: a *consciência metatextual*.

Consciência metatextual: uma reflexão explícita e consciente sobre o texto e o gênero

A consciência metalinguística corresponde a um amplo construto que envolve variadas habilidades de reflexão e de manipulação consciente de determinados estratos da língua, como os fonológicos, morfológicos, sintáticos, textuais e pragmáticos (GOMBERT, 1992). Neste artigo, nosso interesse incide, principalmente, sobre o que a literatura especializada tem denominado de “consciência metatextual”, uma das dimensões da consciência metalinguística.

Os estudos sobre a consciência metatextual costumam ser reunidos em dois grupos: em um deles, situam-se as investigações relacionadas à análise dos aspectos microlinguísticos do texto, como a coesão e a pontuação; no outro, estão contempladas as pesquisas que tratam, mais detidamente, dos aspectos macrolinguísticos do texto (SPINILLO; SIMÕES, 2003). De acordo com essas autoras, os estudos inseridos nesse último grupo objetivam examinar a capacidade do indivíduo de refletir sobre a organização geral do texto e podem ser organizados em duas subcategorias: 1) estudos voltados para a reflexão sobre o conteúdo do texto; e 2) estudos que envolvem uma reflexão sobre a estrutura do texto, que, em geral, remetem à noção de gêneros textuais.

De modo geral, pode-se dizer que a consciência metatextual está relacionada à reflexão consciente, ao controle e à explicitação verbal das dimensões linguísticas e extralinguísticas do texto (SPINILLO, 2009). No entanto, conforme indicado por Spinillo e Simões (2003), a explicitação verbal não constitui requisito obrigatório para acesso à consciência metatextual em situações de investigação, ainda que constitua um importante recurso para os estudos sobre o tema. Nessa mesma direção, Gombert (1992) sinaliza que, embora possamos atribuir, em uma primeira análise, o qualificativo “consciente” à capacidade de o sujeito de explicitar verbalmente os determinantes de seus próprios comportamentos, a não explicitação verbal não supõe, necessariamente, a não consciência.

Karmiloff-Smith (1994) apresenta uma importante contribuição ao propor a análise dos níveis de consciência a partir da teoria da redescrição representacional. Segundo essa autora, dicotomias tais como implícito/explicito, consciência/falta de consciência, automático/controlado e outras semelhantes não seriam suficientes para entendermos a complexidade das mudanças representacionais. Por esse motivo, essa estudiosa defende a existência de não apenas dois, mas de múltiplos níveis de representação.

Conforme a autora supracitada, a aprendizagem ocorre, em um primeiro momento, de maneira automática e repetitiva, porque existem na mente informações implícitas, codificadas em forma de procedimentos, que são passíveis de executar, do início ao fim, determinadas ações, sem que se tenha acesso às suas partes componentes de modo consciente. Por isso, os sujeitos agem de maneira automática e mecânica, sem possuir o controle consciente do que fazem. As representações mentais dos sujeitos tornam-se, ao longo do tempo, mais flexíveis e manipuláveis, à medida que a informação implícita na mente passa a ser cada vez mais explícita, podendo chegar a um nível explícito consciente e ou explícito consciente verbal.

Gombert (1992) considera que o surgimento das habilidades metalinguísticas, incluindo as metatextuais, não ocorre de maneira automática, pois demanda certo esforço cognitivo, que, via regra, não é feito pelas pessoas espontaneamente. De acordo com o autor, o desenvolvimento da consciência metalinguística, exigiria, portanto, um nível de controle e de explicitação verbal que não seria encontrado em indivíduos com nenhuma ou pouca escolaridade. Nessa direção, poderíamos questionar se isso ocorreria também com escritores experientes, mesmo com pouca ou praticamente nenhuma escolarização, como é o caso de muitos cordelistas.

Lahire (1998), ao inscrever no funcionamento do mundo social as razões para não consciência dos atores ante seus saberes e fazeres, também chama a atenção para o fato de que os indivíduos são mais conscientes dos saberes oriundos das aprendizagens explícitas e tendem a falar pouco sobre aquelas construídas implicitamente nas relações de interdependência com os outros, nas quais o que se “transmite” não é propriamente um “saber”, mas um “trabalho” ou uma “experiência”.

Nos resultados e discussão e nas considerações finais, retomaremos esse debate, problematizando essa perspectiva. Na seção seguinte, detalharemos os procedimentos metodológicos que foram adotados para investigar as verbalizações de poetas sobre o cordel, considerando dois de seus pilares: a rima e a métrica.

Metodologia do estudo

Para atender ao objetivo do estudo, que consistiu em analisar as verbalizações de poetas sobre algumas dimensões composicionais (rima e métrica) do gênero cordel, recorreremos à entrevista metalinguística (KARMILOFF-SMITH, 1995). Essa entrevista demandou, por parte dos entrevistados, um nível maior de reflexão sobre aspectos do gênero cordel que, muito provavelmente, não eram analisados de forma explícita consciente durante o processo de produção. Ressaltamos que tais entrevistas (ou parte delas) foram efetuadas com a mediação dos textos produzidos pelos seus respectivos autores, que, nesse caso, eram os próprios poetas participantes do estudo.

Os dados gerados a partir desse procedimento metodológico foram tratados a partir da análise de conteúdo (BARDIN, 1979), que foi desenvolvida por temas (análise temática categorial) e envolveu as seguintes etapas: pré-análise, análise do material

(codificação e categorização da informação), tratamento dos resultados, inferência e interpretação.

Participaram do estudo 6 (seis) cordelistas, selecionados em função, sobretudo, do nível de escolaridade e da idade/pertencimento geracional deles. No Quadro 1, apresentado a seguir, expomos o perfil dos cordelistas entrevistados:

Quadro 1 – Perfil dos cordelistas entrevistados

Informações dos cordelistas						
Nome ⁶	J. Borges	Paulo Pereira	Zé Guri	Val Tabosa	Diosman Avelino	Jailton Pereira
Idade	80 anos	71 anos	66 anos	54 anos	38 anos	34 anos
Cidade na qual reside atualmente	Bezerros – PE	Caruaru – PE	Belo Jardim – PE	Caruaru – PE	Pesqueira – PE	Tacaimbó – PE
Ocupação atual	Comercializa cordéis, mas tem atuado, sobretudo, como Xilógrafo	Comerciante aposentado	Comercializa cordéis e outros produtos	Tapeceiro	Comercializa cordéis e objetos decorativos	Produz cordéis sem fins comerciais. Atualmente, está desempregado
Escolaridade	Um ano incompleto (10 meses)	Terceira série do Ensino Fundamental	Um ano incompleto	Ensino Médio completo	Ensino Médio completo (EJA)	Ensino Médio completo
Escolaridade dos pais	Não frequentaram a escola (o pai sabia ler e escrever)	Não frequentaram a escola	Não frequentaram a escola	A mãe fez magistério e o pai concluiu o primário	Não frequentaram a escola	Estudaram durante um ano
Profissão dos pais	Agricultores e Almoceve	Agricultores	Agricultores	O pai é motorista e a mãe, atualmente, não exerce nenhuma atividade remunerada	Agricultores	Agricultores

Fonte: Elaboração própria.

Os cordelistas entrevistados apresentavam idades variadas, mas, ainda assim, foi possível reuni-los em dois grupos etários/geracionais, apesar de reconhecermos os limites dessa classificação: um constituído por J. Borges, Paulo Pereira e Zé Guri, nascidos entre as décadas de 1930 e 1950 e que, à época, possuíam com 81, 70 e 66 anos, respectivamente; e outro composto por Val Tabosa, Diosman Avelino e Jailton Pereira com 54, 38 e 34 anos, respectivamente, e nascidos entre as décadas de 1960 e 1980.

⁶ Os nomes originais e, em alguns casos, os nomes artísticos dos poetas foram mantidos por opção deles e em conformidade com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido por eles assinado.

Quanto à escolaridade, podemos agrupá-los também em dois grupos, que correspondem aos grupos etários/geracionais: poetas com pouca escolaridade, isto é, que não concluíram o ensino fundamental (J. Borges, Paulo Pereira e Zé Guri); e poetas com maior escolaridade, correspondendo àqueles com o Ensino Médio completo (Val Tabosa, Diosman Avelino e Jailton Pereira). Neste artigo, utilizamos o termo “escolaridade” para se referir ao processo educativo ocorrido na instituição escolar, embora reconhecamos que a escola não foi (e ainda não é) a única agência mediadora do processo de apropriação da leitura e escrita (GALVÃO, 2001) e que o letramento extrapola a alfabetização e a instituição escolar, referindo-se a processos sociais mais amplos vinculados à cultura escrita.

Os poetas residiam em cidades distintas, com exceção de Paulo Pereira e Val Tabosa, embora estes pertencessem à microrregião do Agreste Pernambucano. Além disso, todos nasceram em áreas rurais e, mais tarde, deslocaram-se para os centros urbanos. No tocante à profissão e à escolaridade dos pais, a maioria deles trabalhava como agricultores e eram pouco (ou não) escolarizados. Apenas um dos poetas, José Genival Tabosa (Val Tabosa), era filho de pais com maior nível de escolaridade e que possuíam outra ocupação.

O que os cordelistas disseram sobre aspectos composicionais do gênero cordel?

Existem princípios sócio-historicamente constituídos e regras específicas que norteiam a escrita de textos do gênero cordel. Para todos os cordelistas que entrevistamos, é, justamente, a obediência às normas de métrica, rima e oração que definem um “bom” cordel. Esse foi um dado também presente nas entrevistas etnográficas realizadas por Resende (2010), entre 2002 e 2004, com diversos cordelistas e editores. Corroboramos ainda os resultados da pesquisa dessa autora acerca da ideia de que a criação de padrões fixos para as estruturas estróficas, rítmicas e métricas auxilia na composição dos cordéis e permite que os versos sejam memorizados com maior facilidade, tanto pelos leitores/ouvintes quanto pelos próprios poetas. Dessa maneira, Abreu (2006a) observa que essas regras, em vez de constituírem amarras, são necessárias para a criação dos versos.

No extrato de entrevista a seguir, o poeta Val Tabosa explicita o que é necessário que um texto tenha para ser considerado um bom cordel:

Rima, métrica e oração. Rimas são as terminações das palavras. Tem rimas fonéticas e as rimas consoantes. [...] Também tem a oração. A oração é o enredo, é a história. Às vezes, você pode fazer várias rimas, mas não ter conteúdo agradável. O que vai acontecer na próxima estrofe, né? Então, isso é a oração. Outra coisa importante no cordel é a metrificação. Na metrificação é importante as sílabas de cada verso. O verso é a linha. Uma linha. Então, a gente constrói o verso em sete

sílabas e em dez sílabas. Às vezes passa uma, mas tem a consideração da sílaba poética. Ela deve ser a tônica ou a sílaba poética [...]. (Val Tabosa, informação verbal).

Reconhecemos, conforme Ferreira e Spinillo (2003), que refletir sobre a estrutura do texto é uma atividade complexa, pois demanda uma ação deliberada a respeito da sua forma e organização, dado que, quando conversamos ou escrevemos um texto, nem sempre refletimos, deliberadamente, sobre a estrutura ou a função da língua que usamos. Nessas situações de uso, pouca importância tende a ser atribuída à estrutura interna do texto ou ao modo como ele é organizado.

Diante disso, discutiremos, nas próximas subseções, sobre os dizeres dos cordelistas em torno da estrutura poética do cordel, contemplando, mais especificamente, a rima e a métrica. A oração, embora se constitua como um dos princípios composicionais deste gênero, não foi contemplada neste trabalho por razões já expressas anteriormente.

As rimas

A rima é uma das dimensões da consciência fonológica, que consiste em uma habilidade metalinguística relacionada à reflexão consciente sobre as propriedades sonoras das palavras, dissociando-as do seu significado, e à segmentação das palavras em sons (SOARES, 2016). Para essa autora, a rima tem, em português, um duplo significado: no primeiro, de uso restrito, ela é entendida como uma unidade intrassilábica que se soma ao ataque (*onset*)⁷ na constituição da sílaba (*rima da sílaba*); no segundo, a rima designa a semelhança entre os sons finais de palavras (*rima das palavras*), comumente a partir da vogal ou ditongos tônicos, mas também entre fonemas finais de palavras oxítonas e entre uma ou duas sílabas finais das palavras.

Todos os cordelistas que entrevistamos apontaram a rima como um dos elementos determinantes para qualificar um texto como sendo do gênero cordel: “Se não tiver rima, eu mesmo não considero cordel não” (J. Borges, informação verbal); “Todo cordel tem que ter rima, porque é uma característica do cordel” (Val Tabosa, informação verbal); “Se não tiver, não é cordel. Alguém pode chegar e dizer, o cara que faz, que é cordel, mas não é não. O cordel tem que ser uma poesia popular. Poesia popular, se não tiver rima, não é poesia” (Jailton Pereira, informação verbal).

Em contrapartida, as justificativas dadas por eles sobre a necessidade de haver rimas nos cordéis foram distintas, podendo ser agrupadas em três categorias: 1) o texto que não contém rima é considerado prosa (gênero literário que não estaria sujeito à rima) (J. Borges, Val Tabosa e Jailton Pereira); 2) a literatura de cordel brasileira apresenta rima, diferentemente da portuguesa, que não seguiria padrões rítmicos e métrica e, por

⁷ Quando nos referimos ao ataque ou *onset* em uma sílaba, estamos nos remetendo à posição silábica que envolve os segmentos que precedem a vogal da sílaba. Usando como exemplo a sílaba “lar”, a consoante (l) está na posição de ataque, e a rima concerne a todos os segmentos que não englobam o ataque (ar).

esse motivo, não seria cordel, em sentido estrito⁸ (Diosman Avelino); 3) o texto que não apresenta rima não seria cordel, mas nenhuma justificativa é explicitada para isso (Zé Guri e Paulo Pereira). Apresentamos, a seguir, a título de ilustração, alguns dos depoimentos:

Se não tiver rima eu mesmo não considero cordel não. Eu considero o formato só, o formato que é de cordel, mas a escrita eu considero que é um livreto de prosa, escrito em prosa. (**J. Borges**, informação verbal).

Dizem que o cordel veio de Portugal, num sei o que e tal... Mas eu digo pra você: pra mim, o cordel nasceu foi no Brasil. Acho que cordel é 100 % brasileiro. Eu ainda não me aprofundei pesquisando, ainda não li nenhuma literatura de lá, que seria um cordel de outro país, mas dizem também que era sem métrica, era sem rima. Então, pra mim, se era sem rima não era cordel. Pra mim o cordel é 100 % brasileiro. O cordel tem que ser nacional mesmo, principalmente nordestino. (**Diosman Avelino**, informação verbal).

Se não tiver rima não é cordel. Tem que ter rima, metrificar. Olhe, é rima, métrica e oração. O cordel tem isso tudo. Agora, você vai fazer um cordel assim de doido, mas não tá certo. Você não pode botar uma palavra que não rime direito. Você tem que rimar. Se não rimar na escrita, tá errado. (**Paulo Pereira**, informação verbal).

As declarações dos entrevistados permitiram-nos perceber duas tendências quanto aos conhecimentos sobre a rima: aqueles que conseguiam explicitar verbalmente motivos para que o cordel tenha rima (categorias 1 e 2) e os que não o faziam, apesar de também considerarem a rima como um elemento obrigatório na estrutura desse gênero (categoria 3). É importante destacar, ainda, que algumas experiências eram comuns ao último grupo de poetas: Zé Guri e Paulo Pereira trabalharam, quando jovens, como folheteiros, apresentavam recortes etários bastante semelhantes (67 e 71 anos) e, entre os entrevistados, eram os que tinham menor tempo como produtores de cordel. Já J. Borges, Val Tabosa e Jailton Pereira, ainda que pertencessem a diferentes gerações, constituíam o grupo de cordelistas com maior tempo como escritores do gênero.

Por outro lado, os seis entrevistados conseguiram identificar rimas presentes em folhetos de sua própria autoria e apontaram a existência de dois tipos de rimas comumente utilizadas nos textos do gênero cordel: rimas consonantes ou consoantes (correspondência total dos sons e da grafia) e assonantes ou fonéticas (coincidência sonora desde a vogal ou ditongo tônico até o último fonema, mas não gráfica). Extraímos da entrevista algumas declarações que ilustram o que dissemos agora:

⁸ Reconhecemos, também, que o cordel brasileiro possui formas fixas, rigidamente estabelecidas quanto à métrica, à rima e à oração, diferentemente da literatura de cordel portuguesa, em que não há tal uniformidade (ABREU, 2006b).

Rimas são as terminações das palavras. Têm rimas fonéticas e as rimas consoantes. As rimas consoantes são as rimas que terminam com as letras iguais. E as fonéticas... Por exemplo, eu digo MEL e digo CÉU, rimou, mas a grafia é diferente. Se eu digo CORAÇÃO e digo AÇÃO, as rimas são iguais, mas a grafia também é igual. Então, quanto mais as rimas forem consoantes melhor, mas o que vale é a rima. As fonéticas são as rimas em que a grafia é diferente, mas o som é igual, como eu dei o exemplo (CÉU e MEL). Se escreve diferente, mas se rima igual. Isso é possível dentro da poesia. (Val Tabosa, informação verbal).

[...] Então, quer dizer que aqui foi três palavras rimadas [aponta para o cordel]. Aqui chegou a CANTORIA pra rimar com VENTANIA. GURI, CARIRI e ALI rima. CANTORIA rima com VENTANIA. Aqui eu botei CORAGEM, VIAGEM e LAJE. Essa aqui é seis. Aqui é sextilha. ALGUÉM rima com BEM. Essa parte aqui [a primeira linha] fica parada. A segunda rima com a quarta e a sexta. *Pra dar certo mesmo tem que ser a escrita igual, porque quando não tá igual não rima não.* O poeta velho disse: “Você pra ser cantador tem de pegar um folheto do melhor que tem e olhar os versos se rimam ou não rimam. Sabe?”. Aí, esse aqui é um dos melhores (A donzela Teodora, de Leandro Gomes de Barros). Acho que aqui é tropeçar ou é tropeço? É “torpeza”. E aqui é “acesa” e aqui é “surpresa”. Todos eles são assim. É por que, às vezes, um “Z” como “JOSÉ”. Num tem gente que bota um “Z” e outro bota um “S”? É um “S” no som de “Z”. Tem letra que cabe. O “Z” tem vez que pega o “S”. *SUPRESA, ACESA e TORPEZA eu rimo. Se não tiver certo, então eu não sei não.* Tem muitas coisas assim, como JESUS com CRUZ. JESUS eu rimo com CRUZ. Todo poeta rima com CRUZ, mas parece que a letra é diferente. Ou não? Mas é rimado. Por que o som só não dá assim: CANTOU e CANTOR, mas JESUS com CRUZ tá rimado. ACESA com BELEZA ou MASSA com PRAÇA ou com CACHAÇA. Eu rimo tudo. Se não tiver rimado, então tem pouca gente errado. Porque CACHAÇA, PRAÇA, MASSA, FAÇA, TAÇA, muda a letra mas está rimado. E se for pra rimar do jeito que a letra é vai ter pouco cabra certo. (Zé Guri, informação verbal).

Todos os poetas pareciam, assim, reconhecer, implícita ou explicitamente, que as rimas consoantes, por serem mais difíceis de serem usadas, seriam consideradas “perfeitas” (idealizadas), mas poucos utilizavam exclusivamente esse tipo de rima, porque, de fato, davam menos opções de criação poética ao cordelista e, certamente, não eram determinantes para que uma boa *performance* fosse realizada. Zé Guri reportou-se, no enunciado exposto, ao desconhecimento que, muitas vezes, ocorria com relação à grafia correta das palavras, como o uso do S e Z (ortografia), pelo fato de que um

mesmo som pode ser representado por mais de uma letra, assim como o inverso (uma mesma letra pode representar mais de um som).

Para Jailton Pereira, nos concursos de literatura de cordel – certamente cada vez mais marcados pelas lógicas da cultura escrita –, por exemplo, somente as rimas consoantes devem ser empregadas. Porém, segundo ele, quando não é o caso, a regra pode ser flexibilizada, mesmo que ele tenha feito questão de dizer que preza pela “rima verdadeira” quando está escrevendo à vontade.

A rima deve sempre obedecer a aquilo que eu já falei: a rima consoante, que é considerada a rima verdadeira e não aquela rima disfarçada (chamada fonética ou sonante), tipo CANTAR e CEARÁ, tipo VIOLA e HORA. Esse tipo aí de rima não serve. Se o cordel tiver uma rima sonante, ele já começa perdendo um ponto aí, no caso do concurso. Pra você escrever um trabalho que você não está sendo analisado é diferente. Embora até quando eu faça à vontade, eu também busco prezar por isso que você me perguntou sobre o que o cordel tem que ter pra ser bom. Aí, eu sempre prezo pela rima, métrica e oração. (**Jailton Pereira**, informação verbal).

Conforme J. Borges, as rimas ainda podem ser classificadas de três maneiras: rimas positivas (as sílabas finais dos versos têm sons e grafia idênticos); rimas comparativas (composta por sílabas finais cujos sons são semelhantes, mas se distinguem na ortografia) e rimas negativas (a grafia e os sons que as sílabas finais apresentam são diferentes). Embora nos cordéis possam existir essas três formas de rimar, para J. Borges “um bom cordel apresenta apenas rimas positivas”. Ao deter-se sobre a diferenciação entre as rimas, o poeta fez a seguinte colocação:

*Pra ser um bom cordel têm que ter as rimas todas positivas [...]. Agora, se não tiver rima eu mesmo não considero cordel não. Eu considero o formato só, o formato que é de cordel, mas a escrita eu considero que é um livreto de prosa, escrito em prosa. A rima positiva é essa: PREGUIÇA, ATIÇA e COBIÇA. Essas são positivas. E é como eu disse a você: aquela pronúncia de RÉU e CORDEL, essa é comparativa. Já a rima negativa é quando você escreve PENSAMENTO e TEMPO. Isso aqui é rima negativa, não rima nada. (**J. Borges**, informação verbal).*

Conforme dissemos, as rimas consoantes ou positivas são consideradas, por diversos poetas e pelo público especializado (o que, nas últimas décadas, significa também mais escolarizado), como “perfeitas”. Apesar de essa regra ser socialmente legitimada pelos cordelistas, muitas delas costumam ser burladas por eles durante o processo de escrita dos cordéis, seja porque o modelo idealizado de rima não é sempre possível de ser atingido, seja porque, como já afirmamos, pode não ser o mais importante em

determinados contextos de enunciação. Porém, o poeta precisaria estar atento a certas distinções, como, por exemplo, “mulhé” com “café” ou “amô” com “dor”, porque, nesses casos, se estaria cometendo uma infração.

Nessa direção, Santos (2009) observa que existem algumas confusões entre o poema matuto e o cordel que ainda precisam ser desfeitas: no cordel, não se permitiria o uso de grafias que reproduzem a linguagem coloquial (*mulhé* e *amô*, por exemplo), por se tratar de um gênero necessariamente escrito e impresso. Dessa forma, de acordo com aquele autor, essas “rimas” se aproximariam mais da poesia matuta – muitas vezes oral – do que, propriamente, da literatura de cordel.

Apesar do consenso entre os cordelistas quanto à utilização das regras de rima, o seu domínio não estava acessível a todos, já que dependia, em grande medida, da aprendizagem da língua escrita. Sobre esta questão, Zé Guri disse o seguinte:

Eu ia cantar e rimava CANTAR com GUARANÁ e não pode. Eu rimava BELO JARDIM e botava CARIM e não dá. Botava DORMIR, eu rimava com GURI. Nesse tempo, eu não sabia ler quase nada. Agora eu leio muito. Eu não sou escolarizado, mas leio muito e naquele tempo eu lia pouco. Naquele tempo eu trabalhava no sítio, só vivia trabalhando. Aí, o cantador disse: “Você sabe ler?”. Eu disse: “Sei”. Aí, ele mandava eu soletrar GURI e DORMIR e eu soletrava. Ele dizia: “Para você rimar GURI você tem que procurar as letras que terminam com R e I e um agudo”. Aí, a poesia tem muito a ver com a leitura. Pode ser cordel, pode ser repente, pode ser embolada, quanto mais o poeta sabe ler, mais ele se desenvolve. Ele sendo analfabeto, ele canta um bocado de coisa errada, não fala bem. Eu mesmo não sei falar nada porque não tive escola. Eu sei ler, mas nunca cheguei numa aula para uma professora dizer “essa palavra não é assim, é assim” pra eu ficar sabendo. Eu me criei falando do jeito que papai falava e mamãe falava, a linguagem matuta e pronto. Ninguém nunca disse: “Não é assim, é assim”. Se eu tivesse estudado igual meu menino, ele já é professor. Ele não fala o português errado não. Sempre é certo, mesmo. Todo mundo que estudou fala certo, porque aprendeu, mas eu não aprendi. Eu aprendi a ler por eu mesmo. Eu sei muito ler, mas comigo mesmo. (Zé Guri, informação verbal).

O depoimento de Zé Guri mostra, claramente, que as lógicas vinculadas ao escrito têm se tornado, cada vez mais, determinantes no processo de produção dos cordéis. A mudança no perfil dos poetas e do próprio público leitor/ouvinte, ao lado da expansão da escolarização, observadas nas últimas décadas, certamente atuam como “vozes” em seu discurso. Os cordelistas que, muitas vezes, recorriam a mediadores escolarizados para ditarem seus poemas e os imprimirem, hoje são por eles denominados de analfabetos. Galvão e Di Pierro (2012) assinalam que o analfabetismo, na maior parte das vezes, não é compreendido pelas pessoas adultas que não sabem ler e escrever como resultado dos

processos de exclusão social ou como violação de direitos, mas, sim, como experiências individuais de fracasso.

Historicamente, e em diferentes instâncias sociais, a palavra *analfabeto* esteve carregada de um sentido negativo (pessoa que não sabe falar e não tem conhecimento; pessoa sem instrução; incapaz, entre outras adjetivações) que, por vezes, foi incorporado e legitimado pelo próprio analfabeto. Ao observarmos a fala de Zé Guri, percebemos que não dominar as habilidades de escrita tornou-se marca evidente desse estigma. Não podemos negar que, por meio do cordel, muitos poetas – como Zé Guri – e editores deram início às práticas de leitura e escrita, tendo-o como uma primeira referência de impresso.

Os poetas entrevistados também fizeram distinções quanto ao valor das rimas, já que, para eles, existiam rimas fáceis e outras mais difíceis, que davam poucas possibilidades de criação e exigiam dos cordelistas maior criatividade ao versar:

No caso, o que eu geralmente dou uma reparada é tentar deixar mais ou menos com a métrica, porque acontece ainda de não ter tanta métrica. Eu evito repetir rimas, palavras, por exemplo, CRUEL, NOEL e PAPEL. Evito essa repetição de rimas. Não acho muito bacana a pessoa ficar repetindo a mesma palavra várias vezes na mesma história... Aí, vai aqui (pá- pá- pá- cruel). Aí, num sei o que cruel... tá faltando assunto no caso. Evito um pouco isso, sempre vejo e acontece de passar despercebido. Eu fiz um poema há pouco tempo e coloquei um verso que dizia que o trovão grita sorrindo e a criança grita sorrindo. Aí, eu mudei. Eu deixei o da criança grita sorrindo e coloquei que o trovão grita tinindo... Aí, eu evito um pouquinho essa questão de repetição de palavras que rimam. Mas qual a palavra que nunca foi repetida, né? (**Diosman Avelino**, informação verbal).

Essas escolhas lexicais feitas pelos depoentes, ao compor os cordéis, adquiriam uma notável importância, não apenas quanto à rima, mas também para a manutenção do sentido do texto como um todo. Nessa perspectiva, os poetas com maior faixa etária (Val Tabosa, Diosman Avelino e Jailton Pereira) disseram, muitas vezes, recorrer aos dicionários e/ou à *internet* para verificar a ortografia das palavras e procurar sinônimos.

A gente vai no dicionário, ou coisa assim, para ver se fez muita besteira. Eu uso mais dicionário em significados, procurando sinônimos. Às vezes, você vai numa determinada rima e quer dizer alguma coisa, aí você procura uma palavra com aquele sentido que você queria dizer, mas ela não dá a rima, aí é onde você procura uma palavra sinônima. Aí, eu uso o dicionário para isso. [...]. Às vezes uma palavra perde o sentido da estrofe. É nesse sentido também. (**Jailton Pereira**, informação verbal).

Além disso, cordelistas como Val Tabosa e Jailton Pereira escreviam os versos na “deixa”, ou seja, rimavam o primeiro verso da estrofe com o último verso da estrofe anterior, sendo esse um recurso empregado também no repente. Essa estratégia, como ressaltaram os poetas supracitados, costumava auxiliá-los na memorização dos versos.

[...] Têm muitos poetas que não escrevem na “DEIXA” e eu, sim, escrevo na “DEIXA”. A “DEIXA”, o cara termina uma estrofe e começa a outra rimando com a última palavra da frase anterior. Eu acho que isso é coisa minha. Eu achei bacana para memorizar o poema. Eu memorizo mais fácil do que aquelas que não são com “DEIXA”. Quando eu termino uma estrofe eu já estou me lembrando da primeira frase da outra estrofe. Você lembrando a primeira, automaticamente, você lembra do resto. O trabalho é a primeira linha. (**Jailton Pereira**, informação verbal).

As rimas também podem ser classificadas quanto à sua posição nas estrofes: rimas emparelhadas ou paralelas, como o próprio nome sugere, combinam-se alternadamente, seguindo o esquema AABB; rimas alternadas ou cruzadas correspondem à sequência ABAB; rimas interpoladas ou opostas apresentam o esquema ABBA; e os versos brancos são aqueles que não apresentam rimas. Em seu depoimento, Diosman Avelino explica esse aspecto:

A sextilha, você vai ver aqui, as palavras que rimam são geralmente números pares, dois, quatro e seis. Um, três e cinco não rimam. Mas eu tenho um poema que rima todas. Mas é raro. Eu fazia mais isso porque eu ainda não... Eu ainda tava aprendendo. Por exemplo, eu vi um poema intitulado “Sou Poeta Nordestino”, tem várias que rimam todas.

*Sou poeta nordestino
E não sou por opção
No tempo de menino
Já fazia um refrão
Isso é obra do divino
E não tem explicação*

É rimando tudo aqui ó: a primeira com a terceira e com a quinta e as pares com as pares. É mais trabalhoso. Você tem que ter mais palavras pra rimar, e aqui não. (**Diosman Avelino**, informação verbal).

Os dados da pesquisa que desenvolvemos nos permitem afirmar que o tempo e a intensidade das experiências que os poetas tiveram com cordel influenciaram suas habilidades fonológicas relativas à rima. Em contrapartida, chamamos atenção também para o fato de que ter certo grau de “consciência” não significa, necessariamente, que

o indivíduo seja capaz dirigir intencionalmente a sua atenção para os sons das palavras e verbalizar os porquês do que observa.

Na esteira dessas observações, compreendemos, com base em Roazzi *et al.* (1994), que os repentistas – e, no caso, os cordelistas – são altamente sensíveis à rima, o que não significa que isso se estenda, necessariamente, para outras habilidades fonológicas. Na investigação conduzida por esses autores, que buscaram analisar as habilidades de consciência fonológica entre sujeitos repentistas e não repentistas, foram realizadas tarefas com 41 pessoas (sendo 22 repentistas e 19 não repentistas) capazes de ler e escrever e de baixo nível socioeconômico.

Estas tarefas foram distribuídas em três categorias: tarefas de controle (testes de inteligência e memória verbal), tarefas de leitura (leitura e escrita de palavras) e tarefas de consciência fonológica (tarefa de inversão de fonemas, tarefa de inversão de sílabas, tarefa de semelhança e detecção de rima e aliteração, tarefa da língua do “P” e tarefa de produção de aliteração).

Constatou-se, por meio dessas várias atividades de consciência fonológica, que houve diferenças significativas entre os dois grupos apenas na atividade de inversão de fonemas e que os repentistas se saíram melhor na tarefa de segmentação fonêmica do que os indivíduos não repentistas. Uma das explicações dadas pelos autores foi a de que a produção de repente exige dos poetas uma capacidade de análise do final (rima) e global (métrica) da palavra, o que os levaria a ter uma consciência fonológica mais aprimorada. O estudo também revelou, entre outros aspectos, a importância da leitura na detecção de rimas pelo grupo de não repentistas, o que não ocorreu entre os repentistas, provavelmente por terem muita prática em lidar com rimas, devido à própria profissão, resolvendo com maior facilidade esse tipo de tarefa.

A métrica

Como os próprios poetas costumavam declarar, a métrica consiste na medida do verso, isto é, na contagem dos sons de cada verso (linha poética). Em outras palavras, a métrica concerne ao ritmo marcado pela quantidade de sílabas poéticas. De modo geral, a métrica correspondia, para os cordelistas, primordialmente, à quantidade de sílabas poéticas dos versos. No entanto, houve ainda entrevistados que fizeram referência às modalidades poéticas (posição das rimas) e à quantidade idêntica de versos nas estrofes. De certa maneira, esses aspectos não atuam dicotomicamente, mas em uma relação de integralidade. Autores como Gonçalves (2016) apontam que a metrificação dos cordéis é, geralmente, produzida de “ouvido” e que poucos poetas realizam a contagem das sílabas poéticas manualmente. Mais uma vez, observamos que esse tipo de prática se explica pelo fato de o cordel ser um gênero escrito com profunda relação com a oralidade e com as condições de enunciação – a *performance*. Durante a entrevista, Val Tabosa disse-nos, com o intento de contabilizar as sílabas poéticas de um verso, o seguinte:

Esse aqui é em dez. É em dez. *POR-QUE-BA-TI-ZAR-CRI-AN-ÇA?* [o poeta faz a contagem batendo os dedos na mesa]. É em dez versos e em sete sílabas. Essa última (*ÇA*) foge, mas tem a sílaba poética. Aí, é considerado oito, nove. Por que é difícil conseguir deixar com as sete mesmo [...]. Por exemplo, falando desse cordel aqui “Moto Clube Águias do Agreste”. Eu vou fazer um poema pra o Águia do Agreste, não vou logo digitando, eu faço primeiro num papel. Faço no papel. Se não der certo, eu jogo e pego outro. Aí quando está mais ou menos pronto eu vou digitar, porque a digitação também é interessante para metrificação. Então, quando eu vou digitar, digito também devagar. Aí eu faço a metrificação e essa metrificação eu faço contando mesmo nos dedos pra que fique dentro do que é regulamentado, pra que a gente não saia do padrão. Se você vai declamar um poema pra um poeta, ele vê logo os defeitos ou os acertos. (**Val Tabosa**, informação verbal).

Observamos, também, por meio desse relato de Val Tabosa, que, no cordel, as sílabas poéticas diferem das sílabas gramaticais, sobretudo, pelos seguintes preceitos: 1) as sílabas poéticas são contadas até a última sílaba tônica do verso, e as sílabas posteriores a ela não são contabilizadas; 2) os ditongos possuem apenas o valor de uma única sílaba poética; e 3) duas ou mais vogais átonas e, às vezes tônicas, podem ligar-se entre uma palavra e outra, formando uma única sílaba poética. Em seu depoimento, um dos poetas explica essa questão:

A métrica é o tamanho de cada linha em sílabas, que não é em sílabas gramaticais, mas em sílabas poéticas. É um pouquinho diferente. Você começa a contar quando chega na sílaba tônica, tipo aqui: E -NÃO-VE-JO- QUEM-CON-TE-S-TE. O “E” inicial é uma, aí o “NÃO” conta todinho, o “VE”, o “JO” e o “QUEM” contam separadamente, e em “conTESte” o mais forte é o “TES”. Aí parou aí. Aí, é sete porque a última não conta. Geralmente, todas têm que ficar com sete obedecendo a isso aí. Essas aqui todas são com sete, mas, algumas vezes, umas não saem com sete. Isso também não prejudica a métrica não por causa do jeito que a poesia é feita. É complicada a poesia por isso. Isso vai naturalmente. Essa aqui é a mesma coisa, o que vai diferenciar é a sílaba mais forte no final da palavra. Quando chega na sílaba mais forte da última palavra, aí parou, tipo rapaDUra. Igual a como a professora ensinava a gente na aula. Aí, o rapaDUra parou em DU aí. Tem outra coisa a métrica. Chegou aqui em “QUEI-JO E- RA-PA-DU-RA”, aí esse E aqui se junta pra cá. Ele conta como um só. QUEI é junto, é uma sílaba só. A métrica tem muito isso aí. Às vezes, pra gente metrificar, a gente usa muito palavras pra encurtar e para aumentar. A gente usa POIS e mais alguma coisa quando quer aumentar. Aí, é nesse sentido, mas é complicado. Esse aqui

é uma sextilha. Aí, ela tem que ter no máximo sete sílabas poéticas e seis versos. Versos são cada linha de uma estrofe. No caso, a sextilha é composta por seis versos e rimam os versos pares:

*É riqueza do Nordeste
Cantada por Gonzagão,
Onildo imortalizou,
Na letra d'uma canção,
Vitalino com argila,
Retratou com perfeição*

Olhe, o “d” eu usei porque se eu botasse “de uma” aumentava uma sílaba. Aí, botei um “d” aí. Aí, a segunda rima com a quarta, a quarta com a sexta e as outras não rima com ninguém. Às vezes, tem gente que faz rimando também, mas só que com essas (1º, 3º e 5º), Mas, pode fazer. É chamada rima cruzada. Essa (2º, 4º e 6º) é alternante ou alternada. (**Jailton Pereira**, informação verbal).

Entretanto, identificamos que alguns cordelistas (J. Borges, Paulo Pereira e Zé Guri) não conseguiram verbalizar, durante a entrevista, as divisões silábicas particulares (elisão, sinérese, diérese, entre outras), o que nos levou a conjecturar que tal fato poderia estar relacionado com a escolarização e com a *categoria* social do tipo *geracional* (os três poetas eram pouco escolarizados e mais velhos). Ao que tudo indica, a aprendizagem da metrificação por esses poetas se deu por meio do intenso contato que tinham com os impressos, especialmente por terem trabalhado como folheteiros. O que eles diziam sobre o que faziam e sabiam em torno da métrica parecia ser muito dependente das categorias de percepção (e de designação) que foram interiorizadas durante a socialização com esses impressos – ouvindo ou lendo – e com outros cordelistas. Certamente, para essa geração de poetas, aprende-se a produzir poemas sobretudo por meio da observação, da imitação e da incorporação de modos de metrificar produzidos no instante da *performance*.

Determinadas exigências de metrificação (elisão, sinérese, diérese) que demandavam certo grau de dificuldade eram de difícil acesso, sobretudo para os poetas com menor escolaridade. Esses poetas diziam que, quando o verso apresentava mais de sete sílabas poéticas ou dez (como exigem os versos decassílabos), o leitor deveria engolir ou falar mais rápido. Assim, as lógicas da oralidade, da recitação e da *performance* prevalecem. No entanto, a(s) últimas(s) sílabas eram desconsideradas, pois a contagem só é feita até a sílaba tônica:

Na sextilha rima a segunda com a quarta e a quarta com a sexta. Essas outras três aqui são negativas (1º, 3º e 5º). Agora, quem tem a prática já vai escrevendo... Já sai.

*Dadá ganhava mais
Por ser mais reboculosa
Usando roupas compostas
Era muito caprichosa
Tinha um riso atraente
E o gesto de dengosa.*

Essa tá maior o verso, mas dá:

U (1) SAN (2) DO(3) ROU (4) PAS(5) COM(6) POS(7) TAS(8)

Essa está com oito, mas a gente lendo a gente engole, fala mais rápido ou engole uma letra. O geral é 7 ou 8. Se botar 9 já não dá mais. (**J. Borges**, informação verbal).

A esse respeito, no que tange à metrficação, percebemos que a dificuldade de alguns poetas em verbalizar como faziam parecia se expressar em suas respostas, que, muitas vezes, dirigiam-se ao tamanho dos versos, já que “não se pode colocar uma linha com mais e outra com menos não. Muitos fazem o cordel errado. Botam uma estrofe com mais linhas e outras com menos. Tem que metrificar direitinho”, disse Paulo Pereira. Para averiguar se o verso estava metrificado, não recorriam, necessariamente, à contagem das sílabas, mas cantavam o conteúdo do cordel em uma melodia reconhecida previamente. Assim, era obrigatório que os versos “coubessem” nessa melodia, no compasso do ritmo, de modo a soar agradável:

A métrica? A métrica é assim, é como eu disse naquele ali:

*Nos quatro cantos do mundo
Deus abençoa o amor
(o poeta diz cantando)*

Se eu dissesse nos dezessete cantos do mundo, aí já não dava. Tem que ser nos quatro cantos ou nos cinco cantos. A métrica quer dizer igualzinha. É a sílaba que diz.

Nos-qua-tro-can-tos-do-mun-do

É o que? É seis sílabas aqui? Dá seis? Aí, se botar oito não dá. E se botar cinco também fica curto. Tem que dar conforme a palavra.

*Deus abençoa o amor [Tá certo também].
Nos quatro cantos do mundo
Deus abençoa o amor
(o poeta diz cantando)*

Aí, o poeta diz:

*Jesus que é o padroeiro
Jesus que é o meu pastor
Jesus é o meu amor
Jesus é advogado certo
É melhor do que dinheiro
Jesus sempre a meu favor
Jesus é superior
Primeiro sem segundo
Nos quatro cantos do mundo
Deus abençoa o amor
(o poeta diz cantando)*

É igualzinho. Aí, se colocar menos letras ou mais letras, aí fica ou curto ou comprido. Essa palavra compatibilidade tem a mesma base daqui. A mesma coisa que eu digo: é a quantidade de sílabas. Entendeu? (**Zé Guri**, informação verbal).

Neste testemunho, é interessante observar que, para metrificar, era de extrema importância, para Zé Guri, a percepção do ritmo. Podemos dizer, com base nesses entrevistados (Zé Guri e Paulo Pereira), que, em cada modalidade, os versos tinham a mesma duração de tempo (tamanho), e o conjunto de versos formava uma estrutura maior (também com tempo definido). Quando uma estrofe estava desmetrificada, significava, portanto, que algo presente nos versos fugiu dos padrões rítmicos e melódicos daquela poesia:

[...] Olhe, é rima, métrica e oração. O cordel tem isso tudo. Agora, você vai fazer um cordel assim de doido, mas não tá certo. Você não pode botar uma palavra que não rime direito. Você tem que rimar. Olhe, você está conversando, aí você tem que pegar e fazer a primeira parte, a segunda, a quarta... Tem que rimar e ficar tudo rimadinho. Se não rimar na escrita tá errado. O cordel é como uma música também. Se tiver uma palavra errada e você for cantar ele, você erra. Cai o ritmo da melodia se tiver errado. Você repare aqui, ó:

*Tem muita gente que conta
Muita história engraçada
História de jogador
De pescador e caçada
E da velha sem cabeça
Lá da casa abandonada*

Tá vendo como rima direitinho? Se eu fizer uma rima e a métrica errada aqui, aí cai o ritmo da música. Pra fazer cordel não é só dizer que vai

fazer não. Se tiver errado não pode dar certo. (**Paulo Pereira**, informação verbal).

Na estrutura poética do cordel, cada linha é considerada um verso, e o conjunto de versos (ou linhas) compõe a estrofe. Os diferentes modos de distribuição dos versos em cada estrofe são denominados, pelos cordelistas, como modalidade ou estilo. Cada modalidade possui padrões métricos específicos que deveriam ser seguidos pelo escritor. Quando algum verso foge dos padrões métricos de uma modalidade, considera-se que o poeta fez um verso quebrado ou desmetrificado. No tocante à dificuldade de metrificar os cordéis, Diosman relatou:

Aí, veja bem, passou um tempo e o pessoal falava sobre a métrica, a distribuição de rimas... E eu, que bexiga é essa? Até hoje eu ainda acho muito chato. Acho muito chato a contagem de sílabas poéticas. No começo é pior, mas depois eu comecei... Veja bem, em sete sílabas poéticas, a gente já conversando a gente já está falando em sete se parar pra ver. E dez, que é mais complicado. O repentista usa mais, é mais usado no repente, na cantoria de viola. Com o tempo você vai se acostumando, você começa a escrever, parece que já sai pronto. Eu vou lhe explicar de uma forma mais bacana. Como eu falei pra você, eu não gosto muito dessa parte. Veja bem, eu trouxe um material aqui que eu vou mostrar pra você onde o cara diz que:

*Pra fazer boa poesia
Põe amor no coração
Abre teu peito e confia
Na tal metrificação*

Aí, aqui ele tá dividindo as sílabas. Olhe, “Pra fazer boa poesia”. Veja bem aqui como tá sendo feita a divisão. Aí, você usando essa questão de sílaba tônica, a sílaba mais forte num sei o que... PRA-FA-ZERBO-A-POE-SIA. Se você for contar em sílabas gramaticais você vai separar PO-E-SI-A, mas na sílaba poética veja bem como se fala POE-SIA. PÔE-A-MOR-NO-CO-RA-ÇÃO tem sete sílabas poéticas.

Sete sílabas poéticas. “Abre teu peito e confia”. Seria oito, mas você vê aqui A-BRE-TEU-PEI-TO- E CON-FIA. Vê como tá aqui, ó. O “E”, né? “E CONFIA”? Quando eu fiz esse daqui, era um pouco bagunçado ainda, depois eu tive que fazer reparos na questão da métrica. Por exemplo, ele não tava numa métrica bacana e nem sei se ainda tá. Mas, eu tive que fazer umas correções e metrificar. Metrificar é o mais complicado. Aqui ó, “vou dizer para vocês”. Esse aqui tá fácil. “VOU-DI-ZER-PA-RA-VO-CÊS”, sete sílabas. [...] A questão da métrica, isso é muito chato, eu

acho. Acho que muita gente acha chato, mas é muito bacana se aprofundar na questão da métrica pra errar menos na poesia. Porque, um exemplo: quem não entende vai ler e achar normal, mas quem entende, um outro poeta, uma pessoa que estudou, que conhece um pouco, vai ler seu poema e vai dizer: “O cara erra demais, o cara não respeita métrica, não respeita distribuição de rima, não respeita a rima”. Por isso que a gente tem que tá sempre... E quanto mais você pesquisar... Eu mesmo ainda estou estudando e pesquisando bem essa questão de métrica. (**Diosman Avelino**, informação verbal).

Destaca-se, no excerto da entrevista de Diosman, a ideia de que a complexidade na metrificação decorre, principalmente, de uma série de recursos poéticos (sinalefa, elisão, diérese, sínérese e outros) que os poetas, muitas vezes, precisam fazer uso para saber se o verso está ou não metrificado. Para automatizar certas regras, o conhecimento delas nem sempre é suficiente ou mesmo contrário: o uso da regra é automatizado, mas não se consegue explicitá-lo verbalmente.

Se, por um lado, os dados revelam que um grupo de poetas (Val Tabosa, Diosman Avelino e Jailton Pereira) conseguia explicitar as regras de metrificação e, em algumas ocasiões, os recursos poéticos possíveis de serem empregados no texto, por outro, havia aqueles que, embora reconhecessem as regras envolvendo a quantidade de sílabas poéticas (heptassilábicas ou decassilábicas), usavam exclusivamente o “canto” como estratégia de verificação da métrica dos versos (Zé Guri, J. Borges e Paulo Pereira). Assim, como se trata de um gênero em que oral e escrito estão indissociavelmente relacionados, a contagem das sílabas poéticas não obedece à mesma lógica utilizada nos poemas escritos, pois é submetida a elementos da oralidade, como os dialetos populares e à *performance*.

Algumas considerações finais

Por meio das análises dos dizeres dos cordelistas, percebemos que eles eram altamente sensíveis às regras de rima, ainda que a sua explicitação dependesse, em certa medida, da aprendizagem da língua escrita padrão. Para os poetas mais experientes e menos escolarizados, as lógicas do oral e da *performance* pareciam ser mais importantes do que uma obediência estrita a padrões rítmicos pré-determinados.

Com relação à métrica, evidenciamos que certos preceitos eram de difícil verbalização, mesmo para aqueles cordelistas com maior nível de escolaridade. Vimos que alguns poetas (menos escolarizados) utilizavam predominantemente o recurso do “canto” para verificar se os versos estavam, de fato, metrificados e tinham mais dificuldade nas verbalizações da contagem das sílabas poéticas dos versos. Muitos, inclusive, afirmavam que o critério do número de sílabas na metrificação poderia ser flexibilizado, já que é na *performance* oral que as coisas se ajustam.

Nesse sentido, uma das explicações possíveis é a de que a métrica, como informa Sautchuk (2009) sobre a cantoria, é um fundamento incorporado e não consciente, enquanto a rima (como técnica) exigiria, de algum modo, o ensino e a aprendizagem deliberados. Nesse sentido, podemos acionar a discussão de Lahire (1998) acerca de que os indivíduos são mais conscientes das aprendizagens explícitas e pouco sabem sobre as disposições cognitivas construídas não conscientemente.

Isso nos levou a inferir que os poetas mais escolarizados (Val Tabosa, Diosman Avelino e Jailton Pereira) podem não ter aprendido as regras de métrica, exclusivamente, por meio do contato com outros cordelistas ou da leitura/escuta de diversos cordéis, mas, também, de certo estudo sistemático das regras. Isso também nos permitiu considerar que o maior domínio da língua escrita poderia propiciar níveis mais sofisticados de explicitação e verbalização que, muitas vezes, não são encontradas em pessoas com pouca escolaridade. Contudo, é importante ressaltar que a dificuldade de verbalização não corresponde *per se* à falta de conhecimento explícito, pois o conhecimento pode estar explícito, mas não acessível à consciência e muito menos à verbalização (KARMILOFF-SMITH, 1994).

No caso específico do gênero cordel, não conseguir explicitar as regras que estão subjacentes à sua elaboração parece não ter efeitos sobre o julgamento da própria qualidade dos poemas produzidos e da competência reconhecida dos poetas, na medida em que outros elementos para além do texto propriamente dito – como o *oral*, o *gestual* e a *performance* – são, mesmo na atualidade, dele constitutivos. Além disso, os dados da pesquisa revelaram que, mesmo quando não são capazes de verbalizar os aspectos composicionais dos cordéis, os poetas – inclusive os pouco escolarizados – engajam-se em um complexo e sofisticado processo de reflexão metalinguística.

Agradecimentos

Agradecemos aos cordelistas entrevistados pela disponibilidade em conceder os seus depoimentos, sem os quais este trabalho não teria sido possível, e à Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE), pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa que deu origem a este artigo.

MELO, J.; SILVA, A.; GALVÃO, A. What do *cordel* authors say about the discursive genre they produce? An analysis from metalinguistic reflections on compositional aspects of the *cordel*. *Alfa*, São Paulo, v.64, 2020.

- **ABSTRACT:** *This article aims to analyze what cordel⁹ authors say about the compositional dimensions (rhyme and metric) of the genre cordel. To this end, we rely, on the one hand, on*

⁹ Note of translation: “Cordel” is a literary genre written in rhyme. It is called “cordel” because of the way the text used to be presented: hanging from a string. The stanzas are made of verses, whose authors recite them in a melodious way, usually accompanied by a musical instrument.

theoretical discussions on discursive genres and cordel literature, and, on the other hand, on theoretical constructs in the field of metalinguistic consciousness and, in particular, on metatextual consciousness. The participants of this study were six poets, with different ages and years of schooling, with whom metalinguistic interviews were conducted, whose data were treated in the light of the thematic content analysis. The results revealed that the cordel authors were highly sensitive to the rules of rhyme and that, in the case of more experienced and less educated poets, the logic of oral and performance seemed to be more important than the strict obedience to predetermined rhyme patterns. Regarding the metric, we realized that certain precepts were difficult to verbalize, even for those cordel authors with a higher level of education. In addition, some less educated poets predominantly resorted to the use of “singing” to make sure that the verses were metered. Thus, we concluded that, even when unable to verbalize compositional aspects of the cordel, the poets - including the poorly educated - engaged in a complex and sophisticated process of metalinguistic reflection.

- **KEYWORDS:** *Cordel Literature. Literacy. Schooling. Verbalization.*

REFERÊNCIAS

ABREU, M. A. **Cultura letrada:** literatura e leitura. São Paulo: Ed. da Unesp, 2006a.

ABREU, M. A. **Histórias de cordéis e folhetos.** 2. ed. São Paulo: Mercado das Letras, 2006b.

ABREU, M. A. **Cordel português e folhetos nordestinos:** confrontos um estudo histórico comparativo. 1993. 360f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** 6.ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.173-306.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições, 1979.

FELDMAN, C. F. Metalinguagem oral. *In:* OLSON, D.; TORRANCE, N. (org.). **Cultura escrita e oralidade.** São Paulo: Ática, 1995. p.55-75.

FERREIRA, A. L.; SPINILLO, A. G. Desenvolvendo a produção de textos em crianças a partir da consciência metatextual. *In:* MALUF, M. R. (org.). **Metalinguagem e aquisição da escrita:** contribuições da pesquisa para a alfabetização. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003. p.119-148.

FINNEGAN, R. **Where is language?** An anthropologist's questions on language, literature and performance. London: Bloomsbury, 2015.

GALVÃO, A. M. O. **Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco: 1930- 1950**. 2000. 537f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GALVÃO, A. M. O. Processos de inserção de analfabetos e semi-alfabetizados no mundo da cultura escrita (1930-1950). **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v.16, p.81-94, 2001.

GALVÃO, A. M. O.; DI PIERRO, M. C. **Preconceito contra o analfabeto**. 2.ed. São Paulo: Cortez Ed., 2012.

GOMBERT, J. E. **Metalinguistic development**. Tradução de Tim Pownall. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

GONÇALVES, M. A. Imagem-palavra: a memória e o verso no cordel contemporâneo (Nordeste do Brasil). In: FAUSTO, C.; SEVERI, C. (org.). **Palavra sem imagens: escritas, corpos e memórias**. Rio de Janeiro: Open Edition Press, 2016. p.13-33.

GOODY, J. **The domestication of the savage mind**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

KARMILOFF-SMITH. A. Restriciones de la consciência metalingüística. **Infancia y aprendizaje**, Madri, n.12, p.33-50, 1995.

KARMILOFF-SMITH. A. **Más allá de lamodularidad**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

LAHIRE, B. Logiques pratiques. **Recherche et Formation**, Paris, n.27, p.15-28, 1998. Disponível em: <http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/recherche-etformation/RR027-02.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2017.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

ONG, W. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papirus, 1998.

RAMOS, A. S.; PINTO, M. I. R. Questão temática no âmbito da literatura de cordel do Brasil. **Linguagem em (Re)vista**, Niterói, v.10, n.19, p.33-57, jan.-jun. 2015.

RESENDE, V. M. Literatura de cordel no Brasil: transformações nas práticas discursiva e social. **Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades (UnB)**, Brasília, v.1, p.1-7, 2010.

ROAZZI, A. *et al.* As habilidades linguísticas dos repentistas e sua relação com o nível de consciência fonológica. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, v.26, p.135-158, jan./jun. 1999.

SANTOS, A. L. **Literatura de Cordel**: visão e re-visão. 2009. 195f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SAUTCHUK, J. M. M. **A Poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 222f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SOARES, M. B. **Alfabetização**: a questão dos métodos. São Paulo: Contexto, 2016.

SPINILLO, A. G. Consciência metatextual. *In*: MOTA, M. (org.). **Desenvolvimento metalinguístico**: questões contemporâneas. São Paulo: Caso do Psicólogo, 2009. p.77-113.

SPINILLO, A. G.; SIMÕES, P. U. O desenvolvimento da consciência metatextual em crianças: questões conceituais, metodológicas e resultados de pesquisa. **Revista Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v.16, n.3, p.5337-546, 2003.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em 18 de agosto de 2019

Aprovado em 3 de fevereiro de 2020