

**ENTRE A FALA E A ESCRITA: ANÁLISE LINGUÍSTICO-RETÓRICA DO GÊNERO TEXTUAL/DISCURSIVO TROCADILHO NA CANTORIA DE VIOLA NORDESTINA**

**BETWEEN SPEECH AND WRITING: LINGUISTIC-RHETORICAL ANALYSIS OF THE WORDPLAYING GENRE IN THE NORTHEASTERN CANTORIA DE VIOLA IN BRAZIL**

**ENTRE EL HABLA Y LA ESCRITURA: UN ANÁLISIS LINGÜÍSTICO-RETÓRICO DEL GÉNERO TEXTUAL/DISCURSIVO DE LOS JUEGOS DE PALABRAS EN LA CANTORIA DE VIOLA DEL NORESTE DE BRASIL**



10.56238/revgeov17n2-024

**Antonio Marinho do Nascimento**

Doutorando em Ciências da Linguagem

Instituição: Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

E-mail: marinhosje@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9374576160422518>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-7046-9410>

**Benedito Gomes Bezerra**

Doutor em Linguística

Instituição: Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), Universidade de Pernambuco (UPE)

E-mail: beneditobezerra@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7286734462024652>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7382-0937>

---

**RESUMO**

A cantoria de viola nordestina, improvisada oralmente, mas muitas vezes registrada por escrito, tem despertado o interesse de muitos estudiosos, em diferentes perspectivas, desde os estudos literários e culturais até as abordagens musicais e sociológicas. Poucos, entretanto, são os estudos realizados a partir de uma perspectiva propriamente linguística. Neste artigo, nosso objetivo foi realizar um estudo exploratório do gênero trocadilho na cantoria de viola à luz da perspectiva de Língua para Fins Específicos, sob o aporte teórico-metodológico da Análise de Gêneros (Swales, 1990). Metodologicamente, o estudo consistiu na aplicação da análise de movimentos retóricos a um *corpus* de vinte estrofes de sextilhas, gênero típico da cantoria de viola, de autoria de Louro do Pajeú, com foco no uso do trocadilho pelo poeta. Como resultado, foram constatados movimentos retóricos próprios tanto do universo da cantoria como específicos da poética do cantador. Esses movimentos podem ser mais gerais, guardando relação com os aspectos de introdução, desenvolvimento e conclusão do texto em qualquer gênero, assim como movimentos específicos do mundo da literatura oral, que desembocam em seu prisma estético e em seu contexto lúdico. Tais resultados poderão contribuir para lançar mais luzes sobre o gênero da cantoria e sobre a obra criativa de Louro, inclusive ressaltando os letramentos não formais típicos das atividades dos cantadores de viola.



**Palavras-chave:** Análise de Movimentos. Cantoria de Viola. Trocadilhos. Estratégias Retóricas.

### ABSTRACT

The Brazilian northeastern cantoria de viola, orally improvised but often recorded in writing, has aroused the interest of many scholars, from different perspectives, from literary and cultural studies to musical and sociological approaches. Few studies, however, have been conducted from a strictly linguistic perspective. In this article, our aim was to conduct an exploratory study of the wordplaying genre in the cantoria de viola under the perspective of the Language for Specific Purposes, based on the theoretical and methodological contribution of Genre Analysis (Swales, 1990). Methodologically, the study consisted of applying move analysis to a *corpus* of twenty stanzas of sextilhas, a typical genre of the cantoria de viola, authored by Louro do Pajeú, focusing on the use of wordplaying by the poet. As a result, rhetorical moves were found that are both typical of the universe of the cantoria and specific to the poet's poetics. These moves are more general, relating to the aspects of introduction, development and conclusion of the text in any genre, as well as specific moves in the world of oral literature, which lead to its aesthetic prism and its playful context. Such results may contribute to shedding more light on the genre of cantoria and on Louro's creative work, including highlighting the non-formal literacies typical of the activities of viola singers.

**Keywords:** Move Analysis. Cantoria de Viola. Wordplaying. Rhetorical Strategies.

### RESUMEN

La cantoria de viola del noreste de Brasil, improvisada oralmente pero a menudo registrada por escrito, ha despertado el interés de muchos académicos desde diferentes perspectivas, que abarcan desde estudios literarios y culturales hasta enfoques musicales y sociológicos. Sin embargo, pocos estudios se han realizado desde una perspectiva estrictamente lingüística. En este artículo, nuestro objetivo fue realizar un estudio exploratorio del género del juego de palabras en la cantoria de viola desde la perspectiva del Lengua para Fines Específicos, utilizando el marco teórico y metodológico del Análisis de Género (Swales, 1990). Metodológicamente, el estudio consistió en aplicar el análisis de movidas a un *corpus* de veinte estrofas de seis versos (sextilhas), un género típico de la cantoria de viola, escritas por Louro do Pajeú, centrándose en el uso de juegos de palabras por parte del poeta. Como resultado, se observaron movidas retóricas características tanto del mundo de la cantoria de viola como de la poética del cantante. Estas movidas pueden ser más generales, relacionadas con la introducción, el desarrollo y la conclusión de un texto de cualquier género, así como movidas específicas dentro del mundo de la literatura oral, que culminan en su perspectiva estética y contexto lúdico. Estos resultados pueden contribuir a arrojar más luz sobre el género de la cantoria y la obra creativa de Louro, destacando las prácticas informales de alfabetismo típicas de las actividades de los cantadores de viola.

**Palabras clave:** Análisis de Movidas. Cantoria de Viola. Juegos de Palabras. Estrategias Retóricas.



## 1 INTRODUÇÃO

A cantoria de viola nordestina é um fenômeno cultural importante, que tem despertado o interesse de muitos estudiosos, em diferentes perspectivas, incluindo os estudos literários, culturais, musicais, históricos, folclóricos e sociológicos, entre outros. Diversas temáticas são exploradas ao se tratar da cantoria de viola: biografias, narrativas e depoimentos de cantadores/repentistas (Silva, 2006a; Silva, 2006b; Araújo, 2010; Lima, 2018), concepções sobre a mulher na cantoria (Oliveira, 2010), a função da música na cantoria (Tavares, 2011) e, mais recentemente, a poética da cantoria (Santos, 2020), a cantoria de viola mediada pelas redes sociais (Nóbrega, 2020), a cantoria como sistema semiótico e cognitivo (Atã; Queiroz, 2021) e mudanças e continuidades na cantoria de viola (Diniz, 2022), apenas para mencionar alguns exemplos.

Artigos, dissertações e teses sobre a cantoria de viola também têm sido desenvolvidos a partir de programas de pós-graduação em linguística, como é o caso da tese de Nóbrega (2020). O termo *gênero* é bastante frequente nos trabalhos em geral, usualmente em uma perspectiva literária que tende a enfatizar elementos formais como métrica, rima e características regulares das estrofes, a exemplo de Atã e Queiroz (2021). Não encontramos estudos sobre a cantoria de viola como gênero do ponto de vista de teorias retórico-linguísticas. De fato, o trabalho de Santana e Aguiar (2008) se aproxima bastante, por tomar como base aportes dos Estudos Retóricos de Gênero, via Marcuschi (2002, 2008). No entanto, discute o gênero “peleja virtual” na internet, em que a poesia, embora dialogue com o gênero da cantoria de viola, não se caracteriza pelo repente ou improviso.

Diante dessas considerações, nosso objetivo é empreender um estudo exploratório do gênero da cantoria de viola nordestina à luz da perspectiva de Língua para Fins Específicos, sob o aporte teórico-metodológico da Análise de Gêneros (Swales, 1990), em diálogo com a abordagem dos Estudos Retóricos de Gênero (Miller, 2012). Esse diálogo se justifica inclusive pela possibilidade de descrever a metodologia analítica de Swales (1990) como uma abordagem “linguístico-retórica” (Devitt, 2015; Bezerra, 2022).

Particularmente, pretendemos enfocar, sob a ótica dos estudos de gêneros, aspectos da obra do célebre cantador de viola Lourival Batista, o Louro do Pajeú, um mestre único em seu ofício, reconhecido como tal pela comunidade discursiva da poesia oral brasileira. A abordagem, que nos parece inédita para o gênero da cantoria, consiste no delineamento de um modelo para a análise do funcionamento retórico e discursivo de sextilhas construídas à base de trocadilhos, marca peculiar da poesia de Louro do Pajeú. Chegamos a esse modelo por meio da aplicação da metodologia de análise de movimentos e passos retóricos baseada em Swales (1990), ilustrada originalmente pelo seu modelo CARS (*Create a Research Space* – Crie um Espaço de Pesquisa).

O trabalho será organizado em sete tópicos, incluindo esta introdução. No segundo tópico, descrevemos e discutimos a cantoria de viola e um de seus gêneros mais conhecidos, a sextilha. No



terceiro, apresentamos breves informações sobre o cantador Louro do Pajeú e a técnica do trocadilho como característica de sua poesia. O quarto tópico é dedicado à apresentação do conceito de gênero, com destaque para a Análise de Gêneros baseada em Swales (1990). No quinto tópico, apresentamos os procedimentos metodológicos deste estudo, apoiados na metodologia da análise de movimentos retóricos. O sexto tópico é o lugar da apresentação dos resultados e da respectiva discussão. Finalizamos o trabalho, no sétimo tópico, com algumas considerações e reflexões sobre o estudo.

## **2 SOBRE A CANTORIA DE VIOLA NORDESTINA E O GÊNERO DA SEXTILHA**

Explicitamente refutando abordagens folcloristas que a tratam como algo exótico e desusado, Nóbrega (2020, p. 25) descreve a cantoria de viola “como arte presente, viva, em constante diálogo com o mundo, porta-voz dos anseios do povo e, com efeito, cultura de resistência, e não como resíduo do passado”. Na definição de Tavares (2011, p. 31), a cantoria de viola consiste em “poesia cantada de improviso no interior do Nordeste brasileiro”, em que tipicamente dois cantadores, acompanhados de violas, porém em um espetáculo “mais poético do que musical”, cantam versos improvisados, muitas vezes sobre temas sugeridos pelo público. Embora tenha começado com simples quadras poéticas (estrofes de quatro versos), a cantoria de pé de parede, como também é chamada a cantoria de viola, dispõe hoje de “cerca de 80 gêneros de improviso” (Araújo, 2010, p. 30).

Quanto à forma poética da sextilha, gênero de que participam todas as estrofes analisadas neste trabalho, trata-se do gênero introdutório da cantoria. Qualquer cantoria de viola no Nordeste começa com um baião de sextilhas. Nas palavras de Tavares (2016, p. 33), “a sextilha é o estilo padrão da cantoria. Os violeiros começam sempre cantando sextilhas, e é possível que, se ninguém solicitar um outro estilo, ou ninguém entregar motes, fiquem cantando sextilha a noite inteira”. A sextilha, segundo o autor, é uma estrofe “maleável e sólida: fácil de manipular, e capaz de produzir efeitos notáveis” (p. 33).

Quanto a seus aspectos formais, os gêneros da cantoria apresentam considerável estabilidade estrutural. Nomeada a partir da quantidade de versos que contém, a sextilha é composta por seis versos de sete sílabas, em que o segundo, o quarto e o sexto verso rimam entre si, enquanto os demais não apresentam rimas (com a ressalva de que o primeiro verso tem que “pegar na deixa” do outro cantador, ou seja, o cantador é forçado a usar a última rima deixada pelo parceiro de cantoria). Na notação tradicional, o esquema de rimas da sextilha tanto pode ser descrito como ABCBDB (indicando que apenas os versos “B” rimam entre si) ou XAXAXA, indicando a mesma organização e ressaltando que as rimas dos demais, indicadas pelo X, ficam “em branco” (Tavares, 2016, p. 33).

Considerada não apenas em sua forma, mas também no seu componente retórico, nas ações sociais que os cantadores realizam por meio dela, a sextilha é o gênero comum a todos os trocadilhos em análise neste trabalho. Nesse sentido, a adoção do gênero sextilha confere uniformidade ao nosso



*corpus*, garantindo uma base comum para a análise dos elementos textuais e contextuais de cada estrofe.

### **3 LOURO DO PAJEÚ, O MESTRE DOS TROCADILHOS**

O termo *trocadilho* hoje assume sentidos diversos, podendo muitas vezes ser empregado para classificar jogos de palavras e sons capazes de gerar efeitos de sentidos pejorativos, criativos, engraçados, a depender da situação. Porém, neste estudo, o termo se refere ao recurso poético, textual-discursivo, estético e estilístico utilizado de forma ímpar pelo poeta cantador de São José do Egito Lourival Batista, o Louro do Pajeú.

O trocadilho não é apenas uma das construções presentes na obra do poeta, é o recurso criativo que distingue a natureza de sua verve. Conforme Araújo (2010, p. 30), “antigos apreciadores da cantoria lamentam não se fazerem mais trocadilhos, por exemplo, como os do inigualável Lourival Batista Patriota, o pernambucano ‘Louro do Pajeú’”. Nesse aspecto, Louro foi único não somente entre os seus pares da cantoria de viola, mas também dentro de um grupo mais amplo de poetas, tão rara é a prática dessa forma de versejar.

Na elaboração dos trocadilhos, de improviso, lembremos, o poeta vai além de obedecer às regras de rima e métrica próprias dos gêneros da cantoria de viola. Os trocadilhos de Louro consistem em jogar com a própria língua, com a fala e a escrita, explorando a pronúncia, a soletração, a polissemia e a aliteração em letras, sílabas, palavras, conceitos e ideias. Essa característica recebeu destaque em Lourival Batista, conforme o estudioso da cantoria de viola José Rabelo de Vasconcelos, “não só pela perfeição dos trocadilhos senão também pela sua quantidade. Neste aspecto é Louro de uma fecundidade impressionante” (Vasconcelos, 1982, p. 3).

É importante deixar claro que não estaremos aqui analisando o texto frio, a materialidade literal do texto planejado. É necessário lembrar que todas as estrofes foram construídas de improviso, no calor dos desafios de repente, na adrenalina do cantador que tem a sua frente um público atento e exigente, à espera de que seu desejo seja saciado pelos versos que são improvisados ao sabor das circunstâncias do evento. Em todas as estrofes a que nos referimos, o poeta interage diretamente com personagens reais que estão presentes às cantorias, fato que reafirma o conceito de texto como ação e interação social. Aqui, mais que sobre um artefato físico, nos debruçamos sobre o encontro real entre a expectativa do público e as estratégias retóricas que o poeta usa para, além de alcançar o propósito da construção formal e estética da estrofe, conseguir envolver seu ouvinte como o tema do poema.

Tudo isso acontece regado a verdadeiras aventuras linguísticas por entre as infinitas possibilidades que a linguagem nos dá quando se alia à liberdade total da palavra transformada em poesia. Leite Filho (1982), em cuja obra estão registradas as estrofes que selecionamos para análise, esclarece o valor do contexto em que as estrofes foram elaboradas e o conteúdo único que trazem. De



acordo com esse autor, trata-se de uma “poética do verso ligeiro, uma técnica”, em que o poeta vai além do trivial, uma vez que, “por melhor impressionar o público com a destreza do seu pensamento, além de improvisar, ainda o faz trocando palavras, sentido, sílaba, letras etc.” (Leite Filho, 1982, p. 6).

Improvisar versos e improvisar trocadilhos dentro desses versos, é disso que se trata. Mais adiante, o pesquisador volta ao tema, detalhando e pormenorizando as características da cantoria de repente:

Para se alcançar o mérito desses versos, com vênua da explicação aos menos avisados; é de se convir a maneira de como foram feitos: de improviso, juntando-se, no mesmo tempo, métrica, rima, forma, sentido comparativo nuns, satirismo e malícia noutros; isto numa mesma entonação, sem parar para pensar nem decorar antes, pois, em muitos deles a exiguidade de tempo não podia condicionar esta hipótese (Leite Filho, 1982, p. 9).

Esses detalhes acentuam a compreensão do fenômeno do uso de trocadilhos como uma marca singular do gênio criativo do poeta e cantador Lourival Batista Patriota. No próximo tópico, veremos as bases da teoria de gêneros utilizada em nossa análise.

#### **4 OS GÊNEROS SOB UM OLHAR LINGUÍSTICO-RETÓRICO: A TEORIA DE JOHN SWALES**

Bastante conhecidos, estudados e influentes dentro do campo de investigação de gêneros na área da linguística, a teoria e o modelo de análise construídos por John Swales (1990) foram nossa base, nosso elemento de referência e ponto de partida para a investigação relatada neste artigo. De acordo com Swales (1990), o gênero está associado a dois outros conceitos importantes: comunidade discursiva e propósito comunicativo. Primeiramente, a comunidade discursiva é definida como uma rede sociorretórica formada por participantes que detêm objetivos comuns. Em seguida, os gêneros praticados pela comunidade discursiva são dotados de propósitos comunicativos, que consistem nas funções ou ações que cada gênero permite realizar dentro de uma situação comunicativa. O gênero é, afinal, visto como um conceito que abrange uma classe de eventos comunicativos, representativos das práticas das comunidades discursivas e por elas mobilizados para alcançar seus objetivos comuns.

Do ponto de vista metodológico, a contribuição clássica de Swales (1990) foi a proposição do Modelo CARS, acrônimo para *Create a Research Space* (Crie um Espaço de Pesquisa). Como se percebe pela terminologia, o modelo se refere à escrita acadêmica, e procura representar na forma de movimentos (*moves*) e passos (*steps*) as estratégias de que lançam mão os pesquisadores na elaboração da seção de introdução de artigos científicos. No entanto, o modelo se mostrou produtivo a ponto de inspirar análises de movimentos retóricos de gêneros em domínios discursivos diversos, a exemplo do domínio literário e da cantoria de viola, a que ora nos dedicamos.



No contexto brasileiro, como descreve Bezerra (2022, p. 76), “o pensamento de John Swales tem fundamentado e influenciado trabalhos de pesquisadoras brasileiras pelo menos desde os anos de 1990, quando surgiam os primeiros estudos de gêneros no país”. Como ressalta o autor, a metodologia de análise de movimentos retóricos (*move analysis*) proposta por Swales tem inspirado inúmeros trabalhos sobre variados gêneros.

Em poucas palavras, o Modelo CARS sugere a existência de três movimentos retóricos na construção de introduções de artigos de pesquisa, que seriam: (1) Estabelecer um território de pesquisa, (2) Estabelecer um nicho de pesquisa e (3) Ocupar o nicho. Essa metáfora ecológica é proposta como representativa das estratégias linguístico-retóricas empregadas pelos pesquisadores ao escreverem seus textos, em cumprimento às convenções que conferem estabilidade ao gênero.

De forma ilustrativa, Bezerra (2017) apresenta uma aplicação do modelo de análise de movimentos, baseado nas particularidades de cada comunidade discursiva e nos movimentos retóricos utilizados para a realização dos propósitos comunicativos convencionais do gênero. A análise de Bezerra (2017) está baseada em um *corpus* de 235 textos, denominados gêneros introdutórios de livros acadêmicos, tais como a apresentação, a introdução e o prefácio, que são analisados em conjunto sob a perspectiva do fenômeno da colônia de gêneros (Bhatia, 2004). Os textos são representativos de três diferentes áreas disciplinares, quais sejam, Linguística, Teologia e Biologia.

A partir dessa análise nas mais de duas centenas de textos, Bezerra (2017) elabora um modelo descritivo para cada gênero introdutório, inferido de seus dados. Percebe-se que os três modelos identificam a composição dos gêneros apresentação, introdução e prefácio como constituída por um mesmo conjunto de propósitos comunicativos. No entanto, a descrição dos gêneros varia, em diferenças sutis, quando olhamos para os movimentos retóricos realizados em cada um. Essas diferenças são responsáveis pela singularidade de cada gênero, justificando sua existência mutuamente distinta, embora estreitamente relacionada com os demais.

Abaixo reproduzimos os modelos descritivos de cada um dos três gêneros, para em seguida tecermos algumas reflexões.

Quadro 1. Organização retórica de gêneros introdutórios de livros acadêmicos

	GÊNERO APRESENTAÇÃO	GÊNERO INTRODUÇÃO	GÊNERO PREFÁCIO
<b>PROPÓSITO COMUNICATIVO</b>	<b>JUSTIFICAR A OBRA</b>	<b>JUSTIFICAR A OBRA</b>	<b>JUSTIFICAR A OBRA</b>
Movimentos retóricos	1. Definir o tópico central 2. Informar sobre o autor 3. Estabelecer o campo de estudo 4. Indicar os objetivos do livro 5. Informar sobre a origem do livro 6. Indicar lacuna a preencher	1. Definir/discutir o tópico central 2. Informar sobre o autor 3. Estabelecer o campo de estudo 4. Indicar os objetivos do livro 5. Informar sobre a origem do livro 6. Indicar lacuna a preencher	1. Definir/discutir o tópico central 2. Informar sobre o autor 3. Estabelecer o campo de estudo 4. Indicar os objetivos do livro 5. Informar sobre a origem do livro 6. Indicar lacuna a preencher
<b>PROPÓSITO COMUNICATIVO</b>	<b>RESUMIR O CONTEÚDO</b>	<b>RESUMIR O CONTEÚDO</b>	<b>RESUMIR O CONTEÚDO</b>
Movimentos retóricos	7. Apresentar/discutir o conteúdo	7. Apresentar/discutir o conteúdo	7. Apresentar/discutir o conteúdo
<b>PROPÓSITO COMUNICATIVO</b>	<b>CONCLUIR A APRESENTAÇÃO</b>	<b>CONCLUIR A INTRODUÇÃO</b>	<b>CONCLUIR O PREFÁCIO</b>
Movimentos retóricos	8. Fazer avaliação/recomendação final 9. Expressar desejos/votos de sucesso 10. Indicar potenciais leitores 11. Convidar à leitura 12. Felicitar o autor/editora/ outros 13. Fazer agradecimentos	8. Indicar potenciais leitores 9. Fazer agradecimentos 10. Felicitar o autor/editora/ outros	8. Indicar potenciais leitores 9. Fazer recomendação/ avaliação final 10. Fazer agradecimentos 11. Expressar desejo/ votos de sucesso

Fonte: Elaborado a partir de Bezerra (2017, p. 68, 73, 77)



A partir do quadro, podemos observar como a estreita relação entre comunidade discursiva, propósito comunicativo e gêneros decanta facilmente desta lista de possíveis ações retóricas. Vejamos que, no caso analisado, os propósitos comunicativos não mudam nem de um gênero para outro, tampouco de um campo disciplinar para outro. Essa estabilidade dos propósitos comunicativos caracteriza os respectivos gêneros como práticas legitimadas pelas comunidades discursivas em que estão inseridos. A importância dos propósitos comunicativos é tamanha a ponto de ele funcionar como um princípio constitutivo do gênero, determinante para outros aspectos igualmente constitutivos, como o estilo e a organização estrutural dos textos. É defendido pelos especialistas em análise de gêneros, a exemplo de Bhatia (1993), que a diferenciação dos propósitos comunicativos funciona como um indicativo de que os gêneros se tornam também mutuamente distinguíveis.

No quadro em discussão, notamos que os verbos “justificar”, “resumir” e “concluir” se mantêm como expressão dos propósitos comunicativos de gêneros vinculados à comunidade discursiva da academia. Embora os movimentos retóricos possam variar entre os gêneros da colônia, assim como nas respectivas áreas disciplinares, os propósitos comunicativos perpassam com alguma medida comum os gêneros que circulam nesse meio. Isto acontece por usarem um léxico semelhante, com diferenças típicas de cada contexto disciplinar, e se valerem das relações, tradições e valores de um mesmo discurso acadêmico, ou de uma mesma comunidade discursiva em sentido amplo.

É interessante que eles são gêneros introdutórios do ponto de vista do todo da obra (livro), mas internamente, como textos autônomos que são, precisam unir elementos básicos de introdução, desenvolvimento e conclusão, estrutura básica para a formação de um texto, digamos, coerente. Os verbos que assumem o papel estrutural interno de simbolizar este conjunto de movimentos intratextuais estão nos movimentos retóricos e não nos propósitos comunicativos, o que designa estarem em partes mais flexíveis dos gêneros, aquelas que podem mudar conforme o campo disciplinar. Mas ao mesmo tempo em que podem flutuar, precisam desenhar a estrutura clássica supracitada de introduzir, desenvolver e concluir. Definir, estabelecer, informar. São verbos ligados à parte introdutória dos gêneros.

Apresentar e discutir é a dupla que se repete em todo o quadro como movimento retórico único do propósito comunicativo de resumir o conteúdo, em princípio, a parte central e cerne do propósito geral do gênero introdutório, miolo do discurso de apresentação e promoção que se almeja que seja realizado. É interessante a centralidade deste movimento único. Enquanto as sessões de introdução e conclusão são povoadas por vários movimentos retóricos, o desenvolvimento traz um movimento apenas como ação principal. É como se a pluralidade diluísse a sua importância e a singularidade adensasse sua função e responsabilidade, reservando para a entrada e o fechamento menores papéis do que o do centro, para onde se guarda o real sentido do texto que se constrói.

Já nos movimentos retóricos, facilmente enxergamos diferenças. Embora não sejam distâncias exacerbadas, visto que se localizam na mesma comunidade discursiva, cada um dos gêneros e cada uma das áreas trazem particularidades. Aqueles, pela função precisa que exercem individualmente, embora relacionada com os demais textos, dentro do suporte livro; estas, pelos costumes, tradições e valores definidos pelos seus membros como adequados para cada uma das ciências e cada uma das coletividades que localmente exercem suas atividades.

É essa dinâmica na realização de propósitos comunicativos por meio de estratégias retóricas que buscamos captar em nossa análise das estrofes da cantoria de viola, como signo das práticas da comunidade discursiva dos poetas repentistas e de seus públicos.

## 5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para nosso estudo, utilizamos a lógica da análise de movimentos retóricos, sob a analogia de modelos previamente estabelecidos, tais como os modelos descritivos de gêneros introdutórios acima expostos e discutidos. Esses, por sua vez, como dito, já foram construídos a partir de dados empíricos e sob a inspiração original do Modelo CARS (Swales, 1990).

A partir da analogia com modelos prévios de análise de movimentos, buscamos a elaboração de um modelo próprio, capaz de responder às dimensões inéditas deste estudo, no que tange à aplicação da metodologia a versos de cantoria popular. Com a cautela que a situação exige, lançamos mão de tais recursos como para tentar, de algo posto, consolidado e quase pacificamente aceito, empreender a elaboração do esboço inicial de um modelo que se adeque ao nosso objeto de estudo.

Como já deixamos claro, os modelos ou pontos de partida comparativos que adotamos se originam nos estudos de análise de movimentos retóricos traçados inicialmente por Swales (1990) e Bhatia (2004), ilustrados por sua aplicação no estudo de Bezerra (2017) sobre gêneros acadêmicos introdutórios. E o que perseguimos, sob a ótica analógica e a investigação comparativa, é analisar os movimentos retóricos de um *corpus* de estrofes do poeta Louro do Pajeú em que foi usado o recurso do trocadilho.

Foram analisadas 20 estrofes que guardam interna e externamente alguns elementos de homogeneidade. Esses elementos de unificação e homogeneidade nos permitem buscar a regularidade necessária para a depreensão de um modelo de análise de movimentos retóricos adequado ao objeto. Trata-se de estrofes que já passaram por um crivo de seleção, o que as levou a serem incluídas na obra intitulada *Louro do Pajeú: o rei dos trocadilhos*, publicação independente de 1982, fruto de uma pesquisa feita pelo poeta, folclorista e pesquisador Aleixo Leite Filho.

Todas os textos se caracterizam como sextilhas, o gênero mais característico da cantoria de viola, e todas foram elaboradas em algum momento de interação direta e em tempo real de Lourival com a plateia. Quase sempre, algum ouvinte é tema ou mesmo parte importante da estrofe. É válido



ressaltar que o fato de todas as estrofes terem a mesma extensão fixa um limite inegociável, de seis versos de sete sílabas poéticas para cada conjunto de movimentos retóricos, o que garante um elemento estrutural comum a todos os textos e uma consequente igualdade de realização para todos os enunciados em que serão buscados os movimentos comuns de construção e alcance de cada propósito comunicativo.

## 6 A ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DE SEXTILHAS E OS TROCADILHOS DE LOURIVAL BATISTA

Como resultado da análise das estrofes integrantes de nosso *corpus*, chegamos a um quadro descritivo dos propósitos comunicativos e movimentos retóricos manifestos nas sextilhas construídas à base de trocadilhos, de improviso, pelo poeta Lourival Batista. Em um primeiro olhar para o quadro, no entanto, salta à vista que nos vimos diante da necessidade de propor algumas inovações ou adaptações na identificação de peculiaridades dos propósitos e dos movimentos.

Quadro 2. Organização retórica das sextilhas com trocadilhos de Lourival Batista

<b>PROPÓSITO COMUNICATIVO PRÉVIO</b>	<b>INICIAR O TROCADILHO</b>
Movimentos retóricos introdutórios (1 e 2)  <b>Movimentos retóricos acessórios ou estruturais (3)</b>	Escolher uma palavra, um conceito, uma ideia ou até uma cena que esteja acontecendo como referencial para a construção textual Estabelecer uma zona léxica e semiótica <b>Construir uma ou mais de uma das seis linhas obrigatórias encontrando a rima e a métrica que sirvam ao trocadilho</b>
<b>PROPÓSITO COMUNICATIVO CENTRAL</b>	<b>REALIZAR O TROCADILHO</b>
Movimentos retóricos principais (4 a 12)  <b>Movimentos retóricos acessórios ou estruturais (13)</b>	Transformar uma palavra em outra Transformar duas palavras em uma Transformar uma palavra em duas Retirar e colocar sílabas, letras e acentos. Usar de aliterações Usar de paradoxos entre ideias e palavras Usar de aproximações fonéticas Usar da polissemia Usar de parônimos e homônimos <b>Construir uma ou mais de uma das seis linhas obrigatórias encontrando a rima e a métrica que sirvam ao trocadilho</b>
<b>PROPÓSITO COMUNICATIVO FINAL</b>	<b>APRESENTAR O TROCADILHO</b>
Movimentos retóricos finais (14 a 19)  <b>Movimentos retóricos acessórios ou estruturais (20)</b>	Apresentar a nova palavra formada ou as novas palavras feitas Apresentar a expressão refeita Apresentar a ideia invertida Apresentar os conceitos em relação diferente da que possuíam antes do trocadilho Apresentar uma nova forma de se olhar para determinada pessoa, lugar ou coisa  Apresentar a desconstrução de algo dito inicialmente <b>Construir uma ou mais de uma das seis linhas obrigatórias encontrando a rima e a métrica que sirvam ao trocadilho</b>

Fonte: Elaboração dos autores



Para a compreensão dessas adaptações, algumas observações nos parecem necessárias. Diferentemente dos modelos descritivos da análise dos gêneros acadêmicos introdutórios, em que o propósito comunicativo central se resumia a um único movimento retórico, em nosso caso é precisamente o propósito comunicativo central que é realizado por um leque mais amplo de estratégias retóricas. Podemos compreender essa diferença se levarmos em consideração que, ao contrário do domínio acadêmico, a arte, a poesia, está significativamente aberta à ousadia e à inovação do seu enunciador, o poeta do repente, que é um mestre da palavra.

Igualmente diversificadas são as possibilidades retóricas de realização do propósito comunicativo final, em que o poeta pode optar por um ou excepcionalmente por mais de um dentre uma série de movimentos retóricos. Também se entende este fato quando se nota a pluralidade de possibilidades dos movimentos do propósito central, com suas consequências para o propósito comunicativo final. Se para cada ação temos um resultado ou consequência, a diversidade do segundo propósito comunicativo se reflete nos movimentos do terceiro. É importante lembrar que somente muito parcimoniosamente se usará mais de um movimento para a realização de cada propósito, visto que seis versos de sete sílabas configuram pouco espaço para tal possibilidades. O aspecto de estabilidade na extensão do texto é responsável pela síntese imagética própria da poesia, elemento que esteticamente realça seu valor como forma de linguagem.

Por fim, chamamos a atenção para a existência, em todos os propósitos comunicativos, do que chamamos de movimentos retóricos acessórios ou estruturais. É importante não esquecermos que estamos lidando com um ambiente de criação estética, a que é necessário observar condições silábicas, frasais e lexicais. Esse preenchimento é garantido pelo movimento retórico que possibilita ao poeta conceder a devida atenção às singularidades formais do gênero de que está participando, assim como o mantém conectado com a liturgia da cantoria. Esse movimento retórico, possível nos propósitos comunicativos inicial, central e final, é descrito como acessório porque não contribui diretamente para a elaboração do trocadilho, e é também estrutural, ou mesmo estruturador, porque ajuda o poeta a organizar formalmente os versos segundo a estrutura e as convenções estabilizadas do gênero sextilha. Também nesse movimento acessório ou estrutural/estruturador se encaixam os episódios de elogio do poeta à própria verve e capacidade, além dos pedidos de pagamento direcionados ao ouvinte. Esse aspecto reverbera, outrossim, o discurso promocional identificado por Bezerra (2017) em seu trabalho sobre os gêneros acadêmicos.

Vejam, a seguir, alguns exemplos em que, para facilitar a compreensão dos nossos procedimentos analíticos, as cores utilizadas no Quadro 2 são retomadas nos versos de cada estrofe. Desse modo, a cor da linha ou verso sinaliza o respectivo propósito comunicativo e movimento retórico.



**Exemplo 1: Estrofe 4 (p. 12-13)**

Após os elogios dos violeiros a um sargento, promovendo-o a Tenente e a Capitão, sem resultado nenhum, o poeta reagiu:

Esse aí não será nunca  
Nem capitão nem tenente  
O galão que ele merece  
É um galão diferente  
É um pau com duas latas  
Uma atrás outra na frente

Como sugerem as cores, os dois versos iniciais servem como preparação para o poeta encontrar a rima e a métrica em que se apoiará o trocadilho. Trata-se do movimento 3, visto como acessório ou estrutural/estruturador do que vem a seguir. A terceira linha expressa o movimento 1, em que o poeta seleciona uma ideia ou conceito para sobre ele erigir o trocadilho. A quarta linha explora a homonímia do termo “galão”, já no âmbito do propósito comunicativo central, realizando o movimento retórico 12. Concluindo a estrofe, os dois últimos versos correspondem ao propósito comunicativo final de apresentar o trocadilho, o que é feito por meio do movimento retórico de reapresentar o conceito de galão de forma diferente da originalmente mencionada (movimento 17).

Uma estrutura semelhante se verifica na próxima estrofe, como indicamos por nosso código de cores, o que de alguma forma aponta para certa estabilidade das estratégias retóricas empregadas pelo cantador:

**Exemplo 2: Estrofe 9 (p. 15)**

Na cidade de Teixeira, quando cantava com o famoso cantador Severino Pinto, entrou no salão, fazendo algazarra e embriagado, um motorista por nome Pedro Compasso.

Ô Pinto presta atenção  
Como o mundo está mudado  
Olha aí Pedro Compasso  
Como vem com o passo errado  
Os outros compassos riscam  
Mas este chegou riscado.

No entanto, o poeta dispõe de uma variedade de estratégias para a construção do seu projeto de dizer. O Exemplo 3, por exemplo, mostra uma organização retórica diferente. Vejamos:



**Exemplo 3: Estrofe 19 (p. 24)**

Lourival e Pinto cantavam na presença de Gilberto Freyre, Câmara Cascudo, Germano da Hora e Aldemar Paiva, no Sítio da Trindade, em 1963, quando Pinto asseverou:

De Gilberto para nós  
Grande diferença tem

Louro:

A diferença que tem

De Freyre pra Lourival:

Ele, o maior Sociólogo

Da nossa terra natal.

Eu também sou sócio logo

Entrando sem capital.

Mais uma vez, o poeta inicia a estrofe com versos preparatórios para a rima e o trocadilho que fará em seu desenvolvimento (linhas em amarelo). Em seguida, apresenta o movimento retórico inicial em que categoriza Gilberto Freyre como “Ele, o maior Sociólogo”. Realizando o propósito comunicativo 2, o propósito central, insere mais uma linha preparatória, “Da nossa terra natal”, e completa o movimento retórico com a estratégia de decomposição do termo “sociólogo” em “sócio logo” (movimento 6). Finalmente, o poeta conduz magistralmente a estrofe ao desfecho com o verso “Entrando sem capital”, representativo do movimento retórico 18 (Apresentar uma nova forma de se olhar para determinada pessoa, lugar ou coisa). Neste caso, ressalte-se, o poeta fala de sua própria pessoa. Entretanto, também traça uma relação entre “capital” e “terra natal”, numa alusão ao contexto imediato da cantoria.

O Quadro 3 apresenta as ocorrências totais de cada movimento retórico classificado como principal no *corpus* de vinte textos analisados, podendo sinalizar as estratégias retóricas e criativas preferidas pelo poeta.



Quadro 3. Ocorrências totais dos movimentos retóricos

<b>Propósito comunicativo prévio INICIAR O TROCADILHO</b>	<b>Ocorrências</b>
M1 Escolher palavra, conceito, ideia ou cena	18
M2 Escolher zona léxico-semântica	03
<b>Propósito comunicativo central REALIZAR O TROCADILHO</b>	
M4 Transformar uma palavra em outra	02
M5 Transformar duas palavras em uma	--
M6 Transformar uma palavra em duas	06
M7 Retirar e colocar sílabas, letras e acentos	05
M8 Usar de aliterações	02
M9 Usar de paradoxos entre ideias e palavras	04
M10 Usar de aproximações fonéticas	01
M11 Usar da polissemia	07
M12 Usar de parônimos e homônimos	02
<b>Propósito comunicativo final APRESENTAR O TROCADILHO</b>	
M14 Apresentar a(s) nova(s) palavra(s) feita(s)	06
M15 Apresentar a expressão refeita	02
M16 Apresentar a ideia invertida	05
M17 Apresentar os conceitos em relação diferente da que possuíam antes do trocadilho	04
M18 Apresentar uma nova forma de se olhar para determinada pessoa, lugar ou coisa	03
M19 Apresentar a desconstrução de algo dito inicialmente	05

Fonte: Elaboração dos autores

Como é possível perceber, excluímos do quadro o movimento retórico acessório ou estrutural, que é categórico no *corpus*, exceto por uma única estrofe em que não ocorre. Voltaremos a ele mais adiante.

Nas ocorrências como um todo, notamos uma preferência pela seleção de um item lexical como base do trocadilho, fato compreensível pela própria natureza do fenômeno, que se trata de um jogo, uma brincadeira ou um experimento com o uso da língua. É importante destacar, ainda, que a soma dos movimentos retóricos ultrapassa a quantidade de estrofes do *corpus*, uma vez que cada estrofe comporta a realização de três ou mais movimentos para que o trabalho do poeta seja realizado. A título de exemplo, o propósito comunicativo inicial das vinte estrofes é realizado, no total, por vinte e uma ocorrências dos dois movimentos possíveis, excluído dessa conta o movimento acessório ou estrutural.

Na realização do propósito comunicativo central, os movimentos retóricos se mostram mais diversificados em suas ocorrências, com uma ligeira predominância dos movimentos 6 e 11, quais sejam, “transformar uma palavra em duas” e “usar da polissemia”, respectivamente. No quadro geral do propósito comunicativo central, de “realizar o trocadilho, a soma dos movimentos retóricos é mais expressiva que no propósito inicial. Percebemos, portanto, a mobilização, por parte do poeta, de dois ou mais movimentos retóricos para a construção de um único trocadilho. Esse aspecto nos parece notável, considerando o espaço exíguo de que dispõe na estrofe, por evidenciar o caráter dinâmico da criação retórica e estética.



O propósito comunicativo final, em que se apresenta o trocadilho em sua plenitude criativa, se torna evidente como o lugar do novo, evitando o mero exercício do malabarismo verbal. Não se trata de simples jogo de palavras, mas da construção da coerência no discurso artístico. O trocadilho, desse modo, se configura como um realce sofisticado para o que o cantador pretende dizer ou, em termos coerentes com nossa teoria de gêneros, para a realização da ação social representada pela cantoria como atividade linguística e cultural.

Em suma, em apenas uma estrofe, o poeta se firma no trocadilho essencial, nele e por ele. O propósito comunicativo final da sextilha baseada em trocadilhos representa o ápice do processo criativo, em que o trocadilho constitui o novo nascido do experimento artístico. Também nesse propósito comunicativo final, os movimentos retóricos ocorrem em quantidade superior às estrofes, combinando-se para possibilitar a realização da ação de apresentar o trocadilho pronto.

Finalmente, cabe fazer algumas observações sobre o movimento retórico por nós chamado de acessório ou estrutural, que pode ocorrer junto a qualquer um dos três propósitos comunicativos, seja ele inicial, central ou final. O Quadro 4 apresenta um mapeamento de quantas linhas por estrofe são utilizadas para a realização desse movimento básico.

Quadro 4. Ocorrências do movimento retórico acessório

<b>Movimento retórico acessório ou estrutural</b>	
Construir uma ou mais de uma das seis linhas obrigatórias na estrofe, encontrando a rima e a métrica que sirvam ao trocadilho	
<b>Quantidade de linhas por estrofe</b>	<b>Ocorrências</b>
Nenhuma linha	01
01 linha	04
02 linhas	07
03 linhas	08

Fonte: Elaboração dos autores

Chama a atenção, de imediato, que o cantador dedica considerável espaço da maioria das estrofes à estruturação e preparação do trocadilho: em quinze estrofes, são dedicadas duas ou três linhas para este fim. Uma quantidade menor de estrofes, apenas quatro, utiliza somente uma linha para o movimento acessório. E um caso aparentemente atípico é representado pela Estrofe 3, em que o movimento retórico acessório não ocorre:

**Exemplo 4: Estrofe 3 (p. 12)**

De uma de suas chamadas aos ouvintes, originou-se este repente:

Boto o “d” e boto o “e”

Boto o “c” e boto o “a”

Depois um acento agudo

Em vez de Deca é decá;



Tiro o “d” e tiro o “e”

São Deca, venha até cá!

Nesta estrofe, tudo é jogo e trocadilho, sem uso de versos acessórios. Os movimentos retóricos relativos aos propósitos comunicativos inicial, central e final se sucedem apoiados totalmente no trabalho criativo do trocadilho.

Como regra geral, entretanto, por se tratar do movimento responsável pela obediência do poeta às exigências literárias e estéticas desse gênero de poesia, nosso *corpus* indica que é excepcional ele não estar presente, pois apesar de não constituir o trocadilho em si, garante a este a base formal (estrutural), enquanto serve à sua realização, condicionado por opções de rimas e escolhas lexicais do poeta. Pensemos que, quando ocupa três linhas da estrofe, isso significa metade da sextilha, o que demonstra sua importância para a realização dos propósitos comunicativos do gênero. Assim, é possível afirmar que esse movimento se constitui no alicerce para a construção dos demais.

Veremos, em seguida, como ocorre a preparação para o trocadilho em movimentos retóricos de diferentes extensões, começando por aquele em que o poeta dedica apenas um verso a esse propósito.

#### **Exemplo 5: Estrofe 13 (p. 18)**

Ao tempo da morte de S. S. João XXIII, cantava com o outro irmão, Otacílio, quando este comentou:

O mês já chegou ao fim  
E o Papa não mais existe.

Lourival:

Em tudo isto, o mais triste,  
Morreram os dois de uma vez;  
O mês se acabou com o Papa  
E o Papa no fim do mês!  
O mês sendo trinta e um  
E o Papa era vinte e três.

Como se pode observar, apenas a linha inicial, “em tudo isto, o mais triste”, é dedicada ao movimento acessório/estrutural. Sobre esta introdução, dentro do propósito comunicativo prévio de iniciar o trocadilho, o cantador edifica todo o seu raciocínio em torno de um jogo entre o fim do mês



e o fim da vida do papa. No exemplo seguinte, contudo, Lourival Batista dedica não apenas uma, mas duas linhas da estrofe para o mesmo fim.

**Exemplo 6: Estrofe 18 (p. 22)**

Na casa do Poeta João Batista de Siqueira (Cancão), o festejo estava animado pela presença de vários cantadores, entre os quais: Manoel Chudú, Jó Patriota, Lourival Bandeira e Lourival Batista. Os dois últimos trocavam repentes amistosos quando chegou ao recinto o Dr. José Gomes dos Passos.

Bandeira terminou a estrofe:

Já chegou o Promotor  
Pra nos trazer a melhora

Batista completou:

Eu mesmo animei-me agora

Avistando o Promotor:

Porque nós mesmos sabemos,

**Pró é a nosso favor,**

Com o dínamo do Direito

**Ele aciona o motor.**

Nesse exemplo, o movimento retórico acessório se distribui entre as linhas primeira e terceira da estrofe, mantendo sua função de apoiar a elaboração do trocadilho. Finalmente, no próximo exemplo, essa função se estende por três versos, metade da estrofe.

**Exemplo 7: Estrofe 10 (p. 16)**

Severino Pinto se comparava a um pintor, com relação aos seus versos, quando terminou:

Com relação à paisagem,  
É uma ideia fecunda

Então Louro replicou:

Sábado, domingo, segunda

Terça-feira, quarta e quinta

Na sexta não me faltando



A tela, o pincel, a tinta

Pinto pintando o que eu pinto

Eu pinto o que Pinto pinta

A maneira dinâmica e flexível como se manifestam os movimentos retóricos, a fim de possibilitar a realização dos respectivos propósitos comunicativos, no caso do nosso *corpus*, é condizente com o que prevê a literatura, como mostram algumas ponderações feitas por Bezerra (2017). De acordo com o autor, a ocorrência simultânea dos movimentos não é obrigatória, dada a estabilidade apenas relativa de todo e qualquer gênero, mas é possível, como vimos. Ainda segundo o pesquisador, há casos em que os movimentos se apresentam “de formas muito diferentes e variáveis, denotando o emprego de estratégias retóricas diversificadas, que buscam atender a diferentes demandas relacionadas com práticas sociais implicadas pela produção, uso e recepção do gênero” (Bezerra, 2017, p. 67). Na prática social da cantoria de viola, e particularmente na construção das sextilhas baseadas em trocadilhos por Louro do Pajeú, constatamos que é exatamente disso que se trata.

Sendo o texto um processo dinâmico e o gênero um evento comunicativo plástico e maleável, não há nada que garanta uma ordem absoluta de realização dos movimentos retóricos, apesar da estabilidade dos propósitos comunicativos em nosso *corpus*. O caráter dinâmico da língua em uso, as particularidades dos contextos e, no nosso caso, a liberdade criativa da poesia, geram movimentos que acompanham a subjetividade e a singularidade e não apenas reproduzem convenções. Antes, estampam o ineditismo do momento vivido entre o artista e seu público, responsável pela multiplicidade e pluralidade dos movimentos retóricos mobilizados para a interação.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, nosso objetivo foi realizar um estudo exploratório do gênero trocadilho na cantoria de viola à luz da teoria de gêneros baseada em Swales (1990), aplicando o método da análise de movimentos retóricos a um *corpus* de sextilhas, um gênero muito típico e popular na cantoria de viola. Além disso, direcionamos o foco da análise para a obra do poeta Lourival Batista Patriota, o Louro do Pajeú, selecionando as sextilhas pelo critério de que elas fossem construídas à base de trocadilhos e, claro, feitas de improviso.

Dessa forma, o que fizemos neste trabalho, de maneira, até onde sabemos, inédita, foi aplicar a um gênero do domínio discursivo poético uma teoria de gêneros e uma metodologia costumeiramente utilizadas para o estudo de gêneros da escrita acadêmica. Entendemos que esse exercício analítico se mostrou proveitoso e produtivo, com potencial de lançar novas luzes sobre o estudo do texto poético e particularmente da cantoria de viola.



O olhar para as sextilhas de Louro, e particularmente para o modo como nelas o poeta constrói os trocadilhos, a partir da ótica dos propósitos comunicativos e dos movimentos retóricos do gênero, reforça as particularidades do processo criativo artístico, emergentes das situações concretas em que as estrofes foram feitas. Essas situações, por outro lado, são tributárias da complexidade e da dinamicidade dos contextos em que se desenvolvem as práticas sociais da comunidade discursiva amante da cantoria de viola, que afinal contribuirão para moldar os propósitos comunicativos realizados pelo gênero.

Quanto à análise de movimentos retóricos nas estrofes de sextilhas fundadas em trocadilhos, constatamos que a dinamicidade e a versatilidade do trabalho poético se mantêm e se destacam mesmo diante da considerável estabilidade formal do gênero, traduzida na exigência de métrica, rima e quantidade de versos. Com o suporte de um movimento retórico estrutural/estruturador, os movimentos inicial, central e final da sextilha se constituem, na obra de Louro do Pajeú, de maneira inovadora e sempre capazes de surpreender o público presente à cantoria. De acordo com os registros feitos do evento oral da cantoria, um público posterior e potencialmente maior, formado por ouvintes de eventuais gravações em áudio ou por leitores de antologias como a de Leite Filho (1982), continuará a se surpreender com as estratégias criativas do poeta, estratégias que também são de natureza constitutivamente retórica.

Por reconhecermos a inexauribilidade do talento poético e a inesgotável capacidade de reinvenção da linguagem artística, não pretendemos, com este estudo, oferecer um modelo de análise pronto e acabado. cremos, entretanto, que a análise aqui apresentada constitui um ponto de partida e a sinalização de que novos olhares para os gêneros da cantoria são possíveis. Esses novos olhares podem se estender, em estudos futuros, inclusive para testar a efetividade do modelo, ao restante da obra de Lourival Batista e, claro, à obra de outros nomes memoráveis da poesia oral nordestina.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, J. M. B. **Voz, viola e desafio: experiências de repentistas e amantes da cantoria nordestina**. 2010. 304 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ASKEHAVE, I; SWALES, J. M. Identificação de gênero e propósito comunicativo: um problema e uma possível solução. *In: BEZERRA, B. G.; BIASI-RODRIGUES, B.; CAVALCANTE, M. M. (org.). Gêneros e sequências textuais*. Recife: Edupe, 2009. p. 221-247.
- ATÃ, P.; QUEIROZ, J. O externalismo semiótico ativo de C. S. Peirce e a cantoria de viola como signo em ação. *Trans/Form/Ação*, v. 44, n. 3, p. 177–204, jul. 2021.
- BAWARSHI, A. S.; REIFF, M. J. **Gênero: história, teoria, pesquisa, ensino**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.
- BEZERRA, B. G. **Gêneros no contexto brasileiro: questões (meta)teóricas e conceituais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.
- BEZERRA, B. G. **O gênero como ele é (e como não é)**. São Paulo: Parábola Editorial, 2022.
- BHATIA, V. K. **Analysing genre: language use in professional settings**. London: Longman, 1993.
- BHATIA, V. K. **Worlds of written discourse: a genre-based view**. London: Continuum, 2004.
- DEVITT, A. J. Genre performances: *Genre analysis* and rhetorical-linguistic genre studies. **Journal of English for Academic Purposes**, n. 19, p. 44-51, 2015.
- DINIZ, J. J. O. **Entre repentes e sertões: presença, mudanças e continuidades da cantoria de viola no Seridó potiguar**. 2022. 147 f. Dissertação (Mestrado em História dos Sertões) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2022.
- LEITE FILHO, A. **Louro do Pajeú: o rei dos trocadilhos**. Caruaru, PE: Ed. do Autor, 1982.
- LIMA, M. V. S. Nas trilhas da poesia e cantoria de viola nordestina: memórias do poeta e cantador Alberto Porfírio. **História e Culturas**, v. 6, n. 12, p. 134-153, 2018.
- MILLER, C. R. **Gênero, agência e tecnologia**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- NÓBREGA, M. V. **A cantoria de viola na contemporaneidade: seus poetas em performance e memórias; estratégias para formação poética de apologistas e repentistas**. 2020. 291 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.
- OLIVEIRA, L. N. **Figuras do feminino na cantoria nordestina**. 2010. 124 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010.
- SANTANA, D. P.; AGUIAR, M. A. M. Peleja Virtual: um novo gênero do discurso? Comunicação individual apresentada no Colóquio de Análise do Discurso. Recife: UFPE, 2008.
- SANTOS, M. E. A. **Circularidade das vozes: a poética da cantoria de viola no Ceará**. 2020. 239 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.



SILVA, M. I. “O Rei dos Cantadores de Viola Nordestina”: sua história e sua glória. **Boitatá**, v. 1, n. 2, p. 62-77, 2006.

SILVA, M. I. **Cantoria de viola nordestina**: narrativas sobre a vida e a performance dos repentistas. 2006. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SWALES, J. M. **Genre analysis**: English in academic and research settings. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SWALES, J. M. **Research genres**: exploration and applications. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

TAVARES, B. **Arte e ciência da cantoria de viola**: cantoria: regras e estilos. Recife: Bagaço, 2016. v. 1.

TAVARES, B. Função da música na cantoria de viola. **Synergies Brésil**, n. 9, p. 31-37, 2011.

VASCONCELOS, J. R. Prefácio. *In*: LEITE FILHO, A. **Louro do Pajeú**: o rei dos trocadilhos. Caruaru-PE: Ed. do Autor, 1982. p. 3-4.

