



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Morgana Maria Pessôa Soares

O reino encantado de um (in)certo sertão

visto do alto de uma catingueira

Uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira de Mello

Rio de Janeiro

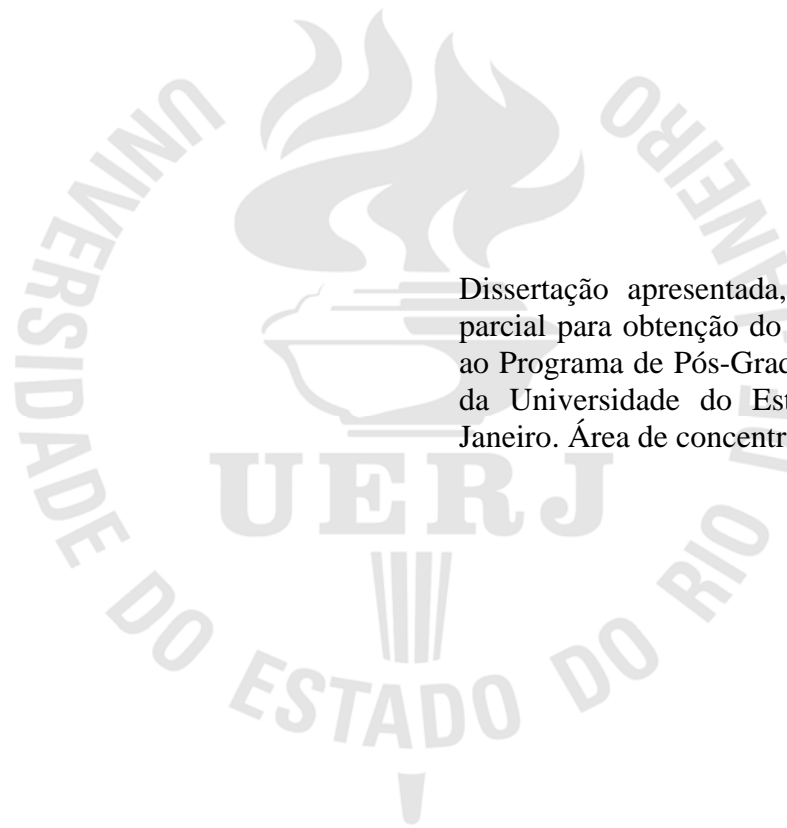
2015

Morgana Maria Pessôa Soares

O reino encantado de um (in)certo sertão

visto do alto de uma catingueira

Uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira de Mello



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Linguística

Orientador: Prof. Dr. Bruno Deusdará

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S676 Soares, Morgana Maria Pessôa.
O reino encantado de um (in)certo sertão visto do alto de uma catingueira: uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira de Mello / Morgana Maria Pessôa Soares. – 2015.
145 f.: il.

Orientador: Bruno Rêgo Deusdará.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Mello, Elomar Figueira de, 1937- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Análise do discurso literário – Teses. 3. Identidade (Conceito filosófico) na literatura - Teses. 4. Ethos – Teses. 5. Imitação na literatura – Teses. I. Deusdará, Bruno. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.085

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Morgana Maria Pessôa Soares

O reino encantado de um (in)certo sertão

visto do alto de uma catingueira

Uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira de Mello

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Linguística

Aprovada em 28 de janeiro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Bruno Deusdará (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Décio Orlando Rocha
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Rio de Janeiro

2015

Esse trabalho é dedicado ao meu pai, Antônio

e

Ao meu filho Antônio Indin e à minha nora Samara

À minha filha Júlia Poc e ao meu genro Heitor

Ao meu netinho Hélio Poc (e aos que ainda vão chegar)

À *love sister* Suzana Pessôa

À *love niece* Rita Isadora

À minha “Eriquinha foi pro samba”

Aos meus tios Luiz e Didia

Aos *lovíssimos* irmãos Bubu, Caboco e Toinzinho

E à minha mãe, Socorrinho

AGRADECIMENTOS

Aos mestres Bruno Deusdará e Décio Rocha, pela paciência e generosidade.
À amiga e leitora Angelah Dantas, pela dedicação ao longo destas décadas.

Apois sim, tá certo, vamos, cantar qualquer cantoria.

Elomar Figueira de Mello

RESUMO

SOARES, Morgana Maria Pessôa. **O reino encantado de um (in)certo sertão visto do alto de uma catingueira:** uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira de Mello. 2015. 145 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Este trabalho tem como objetivo analisar o funcionamento discursivo na obra de Elomar Figueira de Mello, observando a identidade sertaneja elomariana como uma construção discursiva, produzida por relações interdiscursivas e por dizeres institucionalizados na memória discursiva. A discussão passa pelos conceitos de identidade, em Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva e a resistência em Michel Foucault e Durval Muniz de Albuquerque Junior, com quem abordamos a invenção do nordeste. Buscamos embasamento teórico-metodológico na Análise do Discurso de linha francesa (AD) a partir do proposto por Dominique Maingueneau no que se refere à análise de textos literários com enfoque discursivo. Instituímos quatro instâncias para análise, todas baseadas no contraste entre o dito de um e o dito do outro. A primeira destas instâncias é o embate entre a descrição do lugar. As quatro personagens têm visões distintas do sertão elomariano, que chamamos de “bolha” ou de “Reino Encantado do Sertão Elomariano”; a segunda instância de nossa análise recorta os enunciados sobre a protagonista Dassanta. O que dizem dela e o que ela diz de si mesma; nossa terceira instância trata do embate entre o bem e o mal contido no texto de Elomar; finalizando, fazemos um estudo sobre o Quinto Canto, que é um desafio entre cantadores, apontando um hibridismo nas cenas genéricas e o embate de *Ethos* e *Simulacros*.

Palavras-chave: Discurso. Identidade. *Ethos*. Elomar. Simulacro.

RÉSUMÉ

SOARES, Morgana Maria Pessôa. **Le royaume enchanté d'un certaines sertão vu du haut d'un catingueira**: une approche discursive du travail de Elomar Figueira de Mello. 2015. 145 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Ce travail a pour objectif l'analyse du fonctionnement discursif dans l'oeuvre de Elomar Figueira de Mello, prenant en compte l'identité "sertaneja" comme une construction discursive, produite par des relations interdiscursives et les affirmations de certaines entités institutionnelles;....L'analyse passe par les concepts d'identité dans Stuart Hall et Thomaz Tadeu da Silva et par celui de la résistance chez Michel Foucault et Durval Muniz de Albuquerque Junior, avec qui nous abordons l'invention du "Nordeste". Nous recherchons un fondement théorique et méthodologique dans l'Analyse du Discours de la lignée française (AD) à partir de la proposition de Dominique Maingueneau pour ce qui se réfère à l'analyse de textes littéraires comme but discursif. Nous mettons en évidence quatre points pour analyse, tous fondés sur le contraste entre les dires des uns et des autres. Le premier point est le choc violent à propos de la description du lieu. Les quatre personnages voient de manière totalement différente le "Sertão Elomariano" que nous appelons "Globe" ou "Royaume enchanté du Sertão Elomariano". Le deuxième point de notre analyse sépare tout ce qui concerne la protagonista Dassanta, aussi bien ce que l'on dit d'elle que ce qu'elle dit d'elle-même. Notre troisième point traite de l'opposition violente entre le Bien et le Mal contenue dans le texte d'Elomar. Et pour terminer, nous nous penchons sur le "Cinquième Chant" qui est un défi pour les chanteurs et qui montre un hybridisme dans les scènes génériques et une violente opposition entre "Ethos" et "Simulacros".

Mots-clés: Discours. Identité. Ethos. Elomar. Simulacres

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Bode Francisco Orelhana, Henfil	16
Figura 2 –	Desenho eletrônico a partir de foto de Elomar	16
Figura 3 –	Mapa da Região Nordeste	83
Figura 4 –	Mapa da Região Nordeste	83

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Listas <u>não comparativas</u> de lugares são citados por cada uma das personagens.....	83
Quadro 2 –	Listas <u>não comparativas</u> de referências qualitativas das personagens aos locais	84
Quadro 3 –	Listas <u>não comparativas</u> de referências à Dassanta	88
Quadro 4 –	Listas <u>comparadas</u> referências ao embate entre o Cantador Narrador e Dassanta.....	92
Quadro 5 –	Listas <u>não comparativas</u> de referências bem e ao mal, LISTA 1 – Cantador Narrador	93
Quadro 5 –	LISTA 02 – Dassanta	95
Quadro 5 –	LISTAS 3 e 4 – Tropeiro e Cantador do Nordeste	97
Quadro 6 –	Tropeiro <i>versus</i> Cantador do Nordeste	102
Quadro 7 –	Listas <u>não comparativas</u> de enunciados auto-qualificadores das personagens do desafio	104
Quadro 8 –	Comparativo entre o Tropeiro e o Cantador do Nordeste	107

SUMÁRIO

	SINHORES DONO DA CASA, O CANTADOR PEDE LICENÇA	12
1	APOIS, PRO CANTADOR E VIOLEIRO	15
1.1	Elomar, o Cavandante	16
1.2	A obra	19
1.3	O Auto da Catingueira	20
1.4	Disse-me-disse: a oralidade na origem de tudo	22
1.4.1	<u>Oralidade: um pouco sobre o termo</u>	24
1.4.2	<u>História da nossa oralidade</u>	27
2	CRUZANDO CAMINHO DE CAIPORAS	33
2.1	“Who am I?” Eis a questão	33
2.2	Ser e não ser, uma nova questão	34
2.3	Desde quando somos o quê	37
2.4	Como somos o que somos?	41
2.5	Do que somos e-feito?.....	43
2.6	Identidade sem princípios, sem meios e sem fins	45
2.7	Elomar em resistência	46
2.7.1	<u>O desafio é a resistência</u>	49
2.7.2	<u>Eita sujeito malsinado!</u>	51
2.7.3	<u>Poderes em luta</u>	55
2.7.4	<u>Anarquia de poderes e resistências</u>	57
3	DOS DISCURSOS	60
3.1	Interdiscursividade e competência	60
3.2	Método global	66
3.2.1	<u>A intertextualidade</u>	67
3.2.2	<u>O vocabulário</u>	67
3.2.3	<u>Os temas</u>	68
3.2.4	<u>O estatuto do enunciador e do destinatário</u>	69

3.2.5	<u>Modos de Coesão</u>	70
3.2.6	<u>A dêixis enunciativa</u>	70
3.2.7	<u>O modo de enunciação</u>	72
3.3	InterINcompreensão	74
4	DIGA-ME, SERTANEJO, E TE DIREI QUEM ÉS	80
4.1	Reino encantado? Que bolha é essa?	82
4.2	Burrega marrã ou prisioneira de um sertão sem fim?	88
4.3	O bem e o mal no Reino Encantado de um (in)certo Sertão	93
4.4	Desafio de cantadores: parcelada de <i>ethos</i> e simulacros	98
	BATI MAIS DE MIL CANCELAS NA ISTRADA DOS DISINGANOS	109
	REFERÊNCIAS	113
	ANEXO A - O Auto da Catingueira	118
	ANEXO B - Os explicativos do livreto	131
	ANEXO C – Glossário	142

SINHORES DONO DA CASA, O CANTADOR PEDE LICENÇA...¹

O acadêmico Evanildo Bechara lembra que, na fundação da Academia Brasileira de Letras em 1897, o primeiro artigo do seu estatuto diz o seguinte: “*compete à Academia Brasileira de Letras o cultivo da Língua e da Literatura Nacional*”, e que o adjetivo *nacional*, por estar no singular, refere-se apenas a nossa literatura. E explica:

Esta declaração é muito importante porque ela patenteia uma ideia central da ABL na sua fundação e é também uma ideia central que domina os literatos brasileiros do século XIX. Reparem que a ABL diz em seu artigo primeiro “o cultivo da língua e da literatura nacional”. Reparem que o adjetivo nacional está a concordar somente com literatura nacional porque os fundadores da ABL achavam, continuando uma opinião corrente entre os autores brasileiros do século XIX, que a língua portuguesa era comum a Portugal e ao Brasil, de modo que a identidade brasileira estava na sua literatura, enquanto a língua era um instrumento de comunicação, um instrumento de realização profissional e artística comum a Portugal e Brasil. (BECHARA, 2009)

Sabemos, entretanto, que a identidade linguística de um povo não se dá apenas na sua literatura, mas antes dela, na linguagem, e defino linguagem como tudo o que se manifesta para a comunicação verbal e não verbal. Neste trabalho, veremos basicamente as manifestações verbais, atividades languageiras de um certo núcleo e sua formação discursiva. Mas, se é (também) na literatura brasileira, oral e escrita, que vamos encontrar registros destas identidades linguísticas, mais ainda o faremos ao registrarem-se as obras que sobram do mercado editorial, dirigido pela lucratividade dos títulos editados. Difícil encontrar nas livrarias, no mundo acadêmico ou mesmo na internet, obras da literatura popular do Brasil. Ou será que sujeito é apenas o que vendem os livreiros e sobre o que dissertam os cadernos literários jornalísticos? Acredito que não. Somos sujeitos também de Elomar Figueira de Mello, de Patativa do Assaré, de José Limeira (que ninguém sabe se existiu mesmo), de Juvenal Galeno e de inúmeros outros autores que se embaralham com o povo e trazem para suas obras as marcas identitárias em um discurso literário.

Estudar a linguagem sob o ponto de vista da Análise do Discurso de linha francesa (AD) é seguir além do enfoque estruturalista que via a língua como um sistema abstrato de signos, dissociada dos processos sócio-históricos, e perceber que a relação do homem com a linguagem não é neutra, mas cheia de conflitos, de confrontações e, por isso, não pode ser concebida fora dos embates sociais, sem considerar tais processos sócio-históricos. Para a

¹ Verso de abertura do Auto da Catingueira.

AD a exterioridade é constitutiva não só dos sentidos, mas também dos sujeitos do discurso, por isso ele não pode ser desvinculado das condições de produção nem da história.

Para conduzir esta pesquisa, escolhi esse enfoque teórico na intenção de responder à questão sobre a construção de uma pretensa identidade sertaneja – e o sertão existe mesmo? –, abordada na obra de Elomar Figueira de Mello, mais especificamente no Auto da Catingueira, aproximando-a do conceito de formação discursiva e tendo o interdiscurso e a memória discursiva como base de localização de diferentes formações que vão sugerir identidades discursivas, ou uma nova formação ou prática, se é que podemos chamar desta forma.

Para além do que propôs Michel Pêcheux, vou atrás dos conceitos e métodos contidos na obra de Dominique Maingueneau, principalmente na proposta de Uma Semântica Global, terceiro capítulo do livro *Gênese dos Discursos* (MAINGUENEAU, 2012), que abre maior espaço para a análise de textos menos estabilizados, facilitando o estudo dos textos literários a partir de uma perspectiva discursiva. Afinal, o que nos interessa é a linguagem em movimento, o homem falando, produzindo efeitos e possibilidades de sentidos, por isso a AD não se atém à língua ou gramática, mas ao discurso compreendido como efeito de sentidos entre locutores, nunca em busca de uma verdade de sentidos, mas de suas possibilidades. Maingueneau é responsável por atribuir à Literatura a dimensão discursiva, tendo em vista que

Considerar o fato literário em termos de “discurso” é contestar o ponto fixo, a origem “sem comunicação com o exterior” [...] Refletindo em termos de discursos literários, não se trata somente de proceder a um aggiornamento epistemológico, mas dar uma legibilidade maior dos corpora literários: buscando acesso a modalidades da enunciação que não advêm da concepção romântica do estilo (MAINGUENEAU, 2005, p.17,18)

O que pretendemos neste trabalho é, portanto, buscar múltiplos efeitos de sentido em Elomar e, dessa forma, desenvolver um estudo sobre o Auto da Catingueira, observando nesta prática, o que se supõe identidade sertaneja como uma formação discursiva, a partir das relações interdiscursivas dos falares institucionalizados na memória discursiva. Com Maingueneau, vamos, ainda, perceber as três cenas e a InterINcompreensão que ajudam na análise dos cantos elomarianos contidos no Auto da Catingueira. Para isso, identificaremos os modos de atribuição de sentido ao espaço sertão, seja através dos fenômenos naturais, seja através das características religiosas. Aliás, o bem e o mal e seus valores positivos e negativos em torno da vida deste sertão também são objeto de nossa análise.

Supondo, com base nos estudos contidos neste trabalho, que o que chamamos de identidade é uma construção discursiva, pretendo, ainda, verificar como a memória discursiva legitima os dizeres sertânicos, investigando os interdiscursos que atravessam o discurso do sertanejo elomariano, principalmente pautados nos conceitos de bem e de mal. Identidades sertanejas, afinal, são processos marcados pela diferença, pelo embate de *ethos* e *simulacros*? E por serem assim fragmentadas, se constroem (e/ou desconstroem) ao longo dos discursos? Vamos mostrar que estes dizeres sertanejos surgidos em práticas discursivas diversas compõem o arquivo de suas dizibilidades.

Este trabalho está constituído em quatro capítulos. No primeiro, temos uma apresentação do autor e de sua obra, além de uma pequena exposição sobre a Literatura Oral no Brasil – a partir da visão de Paul Zunthor e Luis da Câmara Cascudo – origem do gênero Cantoria, utilizado por Elomar. O segundo capítulo é um cruzamento de abordagens teóricas acerca dos temas identidade, poder e resistência, a partir de Stuart Hall, Tomás Tadeu da Silva, Michel Foucault, Guilherme Castelo Branco, Simone Sampaio e sobre o que Durval Muniz de Albuquerque Junior chamou de “Invenção do Nordeste”. No terceiro capítulo abordamos o proposto no livro *Gênese dos Discursos*, de Dominique Maingueneau e sua Semântica Global, estudando também, conceitos tais como *ethos* e as três cenas da enunciação. No último capítulo, apresentamos a análise do *corpus*, em quatro instâncias de embate: sobre o lugar (Reino Encantado do Sertão Elomariano); sobre a protagonista Dassanta; acerca do bem e do mal; e entre *ethos* e *simulacros* contidos no Quinto Canto.

A abordagem discursiva de uma obra literária requer grande esforço do analista, uma vez que ele trata de uma pseudoficção e da liberdade de criação do autor. Quando falo em pseudoficção, refiro-me a que nenhuma obra é totalmente ficcional uma vez que a linguagem utilizada é um código instituído e social, com apelos que serão compreendidos não só pelas palavras ali contidas, mas pelos jogos discursivos cujas regras são decifráveis por todos que dominam o código languageiro. Decifrar, aceitar e utilizar as regras desse jogo, propostas pelo autor, é o que cria as possibilidades de sentidos contidas na obra. Quando à literatura são acrescentadas outras “regras”, tais como a oralidade/encenação (tom da enunciação), métrica e rima (modo de coesão), uma tal “linguagem dialetal sertaneza” e elementos cênicos (semióticos), tais como figurino, iluminação, bonecos, músicas, decifrar o caminho que nos leva aos sentidos possíveis torna-se um problema maior ainda. Mas se a obra é o Auto da Catingueira, o autor é Elomar Figueira de Mello e o tema é o sertão brasileiro, então vale a pena se enrascar nesta jornada discursiva que, certamente, não terminará na última página deste trabalho.

1 APOIS, PRO CANTADOR E VIOLEIRO...

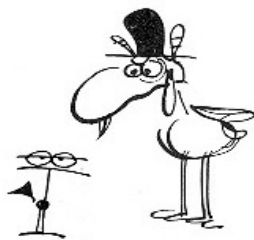
A primeira vez que ouvi falar de Elomar eu era pouco mais de uma moça. Foi quando ganhei o LP (Long Play de vinil) “Cantoria”, em que quatro cantadores nordestinos dividiam o trabalho que havia sido gravado ao vivo. A capa era uma foto deles no palco, sentados em seus banquinhos com seus violões. Lá estavam Xangai, Vital Farias, Geraldo Azevedo e Elomar.

A segunda vez que ouvi falar de Elomar eu estava no Bar Amarelinho, na Cinelândia, Rio de Janeiro – e eu já era moça e um pouco mais. Alguém contava uma história sobre ele, dizendo que era fácil identificar quando ele passava por ali por causa do cheiro de bode que chegava bem antes, como se alguém ali no Amarelinho, reduto de artistas e intelectuais da época, já tivesse sentido cheiro de bode... Diziam também que ele nunca tinha sido jovem, que já nascera velho, e coisas desse tipo que acabam por mitificar a criatura. Pois pra mim, Elomar já era um mito, não por ser um bode velho, mas por sua musicalidade, pelo cuidado com o vocabulário (o tal do *sertanez*) e pela capacidade que ele tinha de me transportar a um lugar que não vivi, mas que diziam que era meu: o sertão. Mas logo logo percebi que o sertão de Elomar não era o meu – sou potiguar de Mossoró – nem nenhum que eu já tivesse ouvido falar, era sim um lugar encantado e que encantava mesmo, aliás, é o canto de Elomar que é encantado (com perdão do trocadilho), e tudo o que há nele (no canto), enquanto nele estiver, inclusive seu tema principal: o sertão.

Mas o que é que Elomar, lá do interior da Bahia, criador de cabras, fazia no Amarelinho? Assim como muitos nordestinos cantadores, estava em busca de divulgar seu trabalho, e no caso dele, um extenso trabalho de composições que vão desde a música erudita até a cantiga mais popular. O tema? Quase sempre sertanejo, mas nem sempre sertanejo, já que o criador de cabras é também arquiteto e sua veia urbana é bem mostrada em algumas de suas obras. Quando fala do sertão o artista usa o que ele chama de *linguagem dialetal sertaneza*, mas quando o tema vaga entre prédios, cimento e asfalto, a linguagem é outra, garantindo a ele a condição de “poliglota em sua própria língua”, conforme ensina a sociolinguista.

Quando gravou seu primeiro LP, em 1973, Elomar foi elogiado por pouca gente e ignorado por muitos, mas uma pessoa em especial nele se inspirou para criar uma personagem que até hoje é conhecida por todos. Baseado neste criador de cabras, Henfil criou o Francisco Orelhana e a Graúna.

Figura 1



Elomar, hoje já com setenta e tantos anos, continua vivendo e compondo em sua fazenda de cabras — a Casa dos Carneiros — a cerca de vinte quilômetros de Vitória da Conquista, no sudoeste baiano. Leva seus concertos e óperas, ao lado de seu filho, o maestro João Omar, para as salas especiais integradas a Projetos Culturais que, no entanto, não chegam ao conhecimento do grande público². Todavia, considerado o gosto musical construído pela mídia hodierna, o cancionista elomariano talvez não fosse compreendido e apreciado.

1.1 Elomar, o cavandante

Figura 2



Elomar nasceu em 21 de dezembro de 1937 o sobrenome Figueira é de sua mãe Eurides, que tinha ascendência hebraica e Mello herdou de seu pai, Ernesto. Seus pais residiam numa casa velha da Fazenda Boa Vista, na região do Mato Cipó, aos arredores de Vitória da Conquista. Pois foi nesta casa que nasceu o primogênito do jovem casal.

O menino Elomar tinha uma saúde fraca e, por isso, aos três anos de idade mais ou menos, mudou-se com seus pais para Vitória da Conquista, mas Seu Ernesto trabalhava na lida de bois e passava longo período fora de casa, ficando a cargo de Dona Eurides a criação do pequeno e o sustento da casa que provia com seu trabalho como costureira.

² Quem quiser se inteirar de sua agenda, tem que consultar sua porteira oficial, em www.elomar.com.br

Quando Elomar completou sete anos de idade, seus pais voltaram definitivamente para o campo, onde o garoto, que já tinha os irmãos Dima e Neide, passou o resto de sua infância pelos lados de São Joaquim, Brejo, Coatis de Tio Vivaldo e Palmeira de Tio Kelé. Fez parte do primário escolar e o ginásial em São Joaquim, onde ficaram até 1953.

No ano seguinte, a contragosto, Elomar é obrigado a deixar o curral, o roçado e os folguedos da vida pastoril, para ir cursar o científico no Palácio do Conde dos Arcos em Salvador, mas, em 1956, volta à terra natal, interrompendo o curso para servir ao exército. Vai, então, morar com sua avó paterna naquela mesma fazenda, vizinha da velha casa onde nasceu. A partir dos dezoito anos, a casa de mãe Neném, sua avó, foi sua morada toda vez que voltou de férias da capital, embora visitasse constantemente sua outra avó, Dona Maricota na cidade e seus pais no São Joaquim. Esta preferência de habitação deve-se ao fato único de mãe Neném, devotíssima católica apostólica, ter sido mais tolerante com o tipo de vida que o moço – poeta e de perfil boêmio – levava.

Em 1957, novamente em Salvador, conclui o científico, mas perde o vestibular para geologia, muitíssimo envolvido que estava já naquela época com a música e com os meios intelectuais dali. Em 1959, faz e passa no vestibular para arquitetura. Conclui o curso em 1964 e volta mais uma vez ao Sertão para, além de exercer a arquitetura como suporte econômico mínimo, escrever sua obra.

A música e a poesia essencial, com a força de seus encantamentos, despertaram o compositor numa idade muito tenra, e o poeta, um pouco mais tarde. Aos sete anos, no São Joaquim, os primeiros contatos inevitáveis com a música profana de menestréis errantes, como Zé Krau, Zé Guelê e Zé Serradô, tem maior importância, destacando-se o primeiro pela forma esdrúxula de suas parcelas ou pelas narrativas épicas amargas que já despertavam profundos sentimentos na alma do embrionário compositor. É bom assinalar que até então só tinha ouvido a música eclesiástica do hinário cristão, do culto batista evangélico, fé única de sua família da parte de sua mãe (MELLO, 2013).

Foi assim, nesses encontros que aqueles três Zés apresentam ao menino os primeiros acordes de viola, violão e sanfona e as primeiras estrofes das tiranas dos cocos e parcelas. A partir dali começam as fugidas de casa, pelas bocas-de-noite, não só para ouvir como também, por excelência, para aprender os primeiros tons no braço do violão, que desde então tem sido seu instrumento. Tudo isso numa época e lugar em que as coisas eram feitas muito às escondidas, porque para o povo local, e isso inclui seus pais e parentes, música era coisa para vagabundo. Tocador de violão, viola ou sanfona, era sinônimo de irresponsável.

Porém, Elomar, desde os onze anos já compunha suas primeiras obras e quando descobriu a música instituída, com escrita própria, compositores de todos os gêneros, abriu-se

para ele um mundo inteiro, que já havia dentro do menino, mas que ele não supunha ser tão grande. Dizem que o jovem ficou assombrado quando descobriu a existência de milhares de músicas, escritas por milhares de compositores que viveram a partir de centenas de anos passados.

Durante este período de estudos na Academia a saúde de Elomar lhe dá mais um grande susto:

Numa certa feita, pelos idos dos anos de 1960, durante um rigoroso inverno, quase morre entrevado e à míngua num frio porão de uma casa-de-pensão na Avenida Sete, onde foi valido, abaixo de Deus, por uma estudante de enfermagem, mineira, que lhe dava o alimento de colher na boca, por impossibilidade de movimentar pernas, braços e pescoço gravemente atacados por inesperado reumatismo poli-articular agudo. Lurdinha era seu nome (MELLO, 2013).

Em 1966, já arquiteto e morando no sertão, casa-se com Adalmária, com quem tem três filhos: Rosa Duprado, João Ernesto e João Omar. Enquanto muito trabalha a arquitetura, menos vai compondo, sonhando com certa estabilidade econômica (que nunca chegou) para dedicar-se integralmente à música. João Omar, Maestro e Compositor, acompanha o pai desde os nove anos de idade e hoje é o diretor musical de vários trabalhos do artista, inclusive do Auto da Catingueira, que estudamos aqui.

O Auto foi escrito em caderno, generalizado por Elomar como ópera sertaneja, mais tarde foi parcialmente partiturada e concluída integralmente nos anos 80 do século XX, na Casa dos Carneiros, fazenda onde mora desde 1980, e onde fez sua primeira incursão no universo orquestral, partiturando a bela abertura do Auto da Caatingueira para violão, flauta e violoncelo.

Por estes tempos, Elomar inicia a carreira de peregrino menestrel, de viola na mão, errante, de palco em palco pelos teatros do país, conquistando primeiramente poetas, músicos, compositores e de intelectuais para sua plateia e, por fim, as pessoas simples do povo, atraídas talvez pela linguagem dialetal, a temática *sertânica* e religiosa e as melodias incomuns.

Mas a vida de artista iniciante, entretanto, consegue ser muito dura quando não se tem recursos financeiros que a sustentem. Elomar não tinha. Nas suas peregrinações artísticas, com seu violão carregado sem capa, nos ombros, contava apenas com uma minguada mesada que a mãe lhe mandava com a qual comprava cordas para o instrumento, partituras e livros. Tudo muito caro. Sobrava quase nada pra comer e com isso não confiava muito em sua saúde.

Atualmente, Elomar, que já beira os 80 anos, continua ativo em seu labutar, apresentando-se vez por outra e acompanhando o trabalho de seu filho João Omar, o maestro que levará adiante a sua obra. Mora na Casa dos Carneiros, na Gameleira,

que já deixou algumas vezes, mas pra onde sempre voltou e de onde saiu o grosso do ciclo das canções. Ali de volta, pretende concluir sua obra bem longe, bem distante dos mundos urbanos, pois que não só sua obra, como também sua própria pessoa, não é outra coisa senão *antagônicos dissidentes irrecuperáveis de sua contemporaneidade* (ELOMAR, 2013).

Elomar tem um público cativo e fiel. Sua óperas, canções, roteiros de cinema, peças para teatro e tantas outras que hoje estão sendo garimpadas e organizadas para a memória de sua obra. Suas andanças como um menestrel pelas terras do Brasil para cantar sua gente e sua terra o levaram a autodenominar-se Cavandante (cavaleiro+andante). Seu trabalho é mesmo quixotesco por apostar no ideal da obra sertânica.

1.2 A obra

Segundo SIMÕES (2006), em seu levantamento da obra do artista, estão catalogados os seguintes trabalhos:

10 ÓPERAS:

- A CARTA – ópera em 4 cenas, composta e escrita
- A CASA DAS BONECAS – ópera em 7 cenas, toda composta e 20% escrita
- FAVIELA – ópera em 3 cenas, toda composta ainda por ser partiturada
- O PEÃO MANSADOR – ópera em 8 cenas toda composta e a ser partiturada
- OS POETAS SÃO LOUCOS MAS CONVERSAM COM DEUS – ópera em 3 atos composta em parte.
- AUTO DA CAATINGUEIRA – composta, escrita e gravada em disco
- O RETIRANTE – ópera épica de grande envergadura proposta em prólogo e dois atos
- DE NOSSAS VIDAS VAPOROSAS – parte composta e por ser partiturada
- OS MISERÁVEIS E OS DESVALIDOS – em 3 atos, épico que trata de episódio da revolução farroupilha;
- PEDRO SEGUNDO, O PRÍNCIPE REGENTE – em 3 atos; apenas estruturada.

- 01 Concerto para piano e orquestra
- 11 Antífonas³
- 06 Galopes estradeiros⁴
- 01 Concerto para violão e orquestra
- 01 Sinfonia
- 12 Peças para violão solo⁵

³ Num caderno intitulado Antiphonaria Sertani. Já compostas e partituradas rudimentarmente as de nº 1, 2, 3, 4 e 11 Alfa. As que vão de 5 a 10, 11 Beta e 11 Delta estão em parte compostas.

⁴ Apenas o nº 1 está partiturado.

01 Caderno de Canções (Cancioneiro) com 80 peças
Quartetos⁶

DISCOGRAFIA

- 1972 – Das Barrancas do Rio Gavião – álbum simples
 1979 – Na Quadrada das Águas Perdidas – álbum duplo
 1981 – Fantasia leiga para um Rio Seco – peça sinfônica para confronto de violão – canto, com orquestra sinfônica e coro (Orquestra Sinfônica da Bahia, regência de Lindenbergue Cardoso)
 1981 – Parcelada Malunga – com Arthur Moreira Lima, Zé Gomes e Xangai
 1983 – ConSertão – com Arthur Moreira Lima, Paulo Moura e Heraldo Dumonte – Cartas Catingueiras – ensaio crítico de Jerusa Pires Ferreira
 1983 – Auto da Catingueira – ópera em 5 cantos, com libreto de 1001 versos e ensaio crítico de Ernani Maurílio Figueiredo
 1984 – Cantoria 1 e Cantoria 2, em participação com Xangai, Geraldo Azevedo e Vital Farias
 1985 – Concerto Sertanez – com Turíbio Santos, Xangai e João Omar – Sertanias, em participação na sinfonia de Ernest Widmer
 1986 – Dos confins do Sertão (Trikont – Alemanha Ocidental)
 1989 – Elomar em Concerto – com orquestra e coro
 1992 – Árias Sertânicas – com o maestro e violonista João Omar de Carvalho Neto, especialmente convidado
 1995 – Cantoria 3

1.3 O Auto da Catingueira

A obra na qual vamos nos embrenhar para esta pesquisa é a ópera *sertânica* O Auto da Catingueira, composta por 790 versos, divididos em cinco cantos: “Da Catingueira”, “Dos labutos”, “Das visage e das latumia”, “Do pidido” e “Das violas da Morte”. Cabe antes um esclarecimento sobre o conceito de *ópera sertânica*, atribuído por Elomar a alguns de seus trabalhos.

Pensando o gênero ópera como Aurélio Buarque de Holanda, temos que ele é um *drama inteiramente cantado, com acompanhamento de orquestra, ou intercalado com diálogos falados, ou com recitativos acompanhados por um instrumento de teclado*. No caso, o Auto da Catingueira é um drama encenado certas vezes cantado, outras, falado, como no caso do Terceiro Canto “Das visage e das latumia”, em que o autor denomina recitativo, mas

⁵ Partituras somente o Estudo n° único, A Retirada (das Três Tiranas para El Quedah) e o Prelúdio n° 6. As demais compostas e ainda por serem escritas ou partituras.

⁶ Os quartetos, a sinfonia e concerto para piano e orquestra, embora compostos, faltam entrar em grade.

que na verdade é apenas falado. Um recitativo – e recorro novamente ao Aurélio – é um canto declamado numa época, onde os cantores têm liberdade de ritmo e de melodia. Mas há uma melodia, não é uma fala, como nesta parte da obra de Elomar, o que de forma alguma desmerece ou tira a beleza do Recitativo.

Já para o conceito de auto, gênero indicado no título do trabalho, vou buscar em Cascudo (1972) que, depois de uma preleção sobre a origem do termo e seu caminhar histórico, nos informa que:

Forma de teatro de enredo popular, com bailados e cantos, tratando de assuntos religiosos ou profanos. (...) dos autos populares do Brasil, o mais nacional como produção é o bumba-meu-boi, resumos de reisados e romances sertanejos do Nordeste, diferenciados e amalgamados, com modificações locais, pela presença de outros personagens no elenco (CASCUDO, 1972, p. 97).

A nossa ópera *sertânica* também traz elementos de um auto – entre outros, pelos temas que aborda: o religioso e o profano dançam e cantam lado a lado na obra elomariana –, o que a torna um híbrido genérico criado pelo artista.

O Auto da Catingueira conta a história de Dassanta, a catingueira, do nascimento à morte. Moça de exuberante beleza, cuidava de arrebanhar as cabras e de ajudar na roça. Com a seca, ela e a família retiram-se do sertão com destino ao Sete *Istrêlo*, em véspera de São João, quando conhece um tropeiro e apaixona-se por ele. O clímax e o desfecho da narrativa acontecem no canto quinto, quando um cantor nordestino convida o tropeiro, Chico das Chagas, marido de Dassanta, para um desafio. O duelo acirra-se, a briga acontece e os três acabam morrendo.

O enredo rápido não dá ideia da projeção da obra, finalizada em 1983 e gravada pela primeira vez no ano seguinte, na sala da Casa dos Carneiros, residência de Elomar em Vitória da Conquista, no sudoeste baiano. Para muitos, é a obra definitiva do cancionista, de beleza poética e resgate da linguagem e costumes sertanejos remanescentes da época medieval.

Depois de uma abertura instrumental, com violão, violoncelo e flauta transversa, a peça começa com a “Bespa” que é uma corruptela de véspera e indica o prólogo da obra, cantada e falada pela personagem Cantador, que narra a história e, nos dois primeiros cantos que se seguem caracteriza a personagem Dassanta, o lugar (chamado sertão) e a quem se dirige a cantoria (*Sinhores, dono da casa*). O Terceiro Canto é dividido em duas partes: “Das visage e das latumia” e o “Recitativo”. Na primeira, Dassanta é a enunciadora e fala de si e de sua vida de pastora, num canto lírico associado ao gênero tirana, na segunda ela conta (falado) as vezes em que viu aparições e assombrações ao passar a noite pastoreando cabras no

serrado. O Quarto Canto, “Dos Pidido”, é uma canção entoada por Dassanta em que ela faz um pedido a alguém que vai à feira, para que lhe traga algumas coisas. O Canto derradeiro é o desafio entre os dois cantadores que disputam o amor da protagonista. Nesta parte, há uma digressão para os vários gêneros que compõem o desafio de cantadores do sertão, entre eles o mourão, o martelo, a perguntação e a parcela. O final da história confirma a tragédia do gênero criado por Elomar.

1.4 Disse-me-disse: a oralidade na origem de tudo

Para o termo Literatura há uma referência imediata a três elementos: papel, letras e língua, unidos em impressão gráfica industrial ou manual, eletrônica ou mecânica. As definições se sucedem, mas tentam manter-se na órbita desses elementos. A palavra, escrita ou oral, foi termo incluído na definição de Manuel Bandeira, baseada na qual me sinto mais confortável para iniciar esse trabalho:

“Literatura é a arte que se exprime por meio da palavra falada ou escrita. A Literatura de um povo depende da situação geográfica do país, do seu clima, da formação étnica da sua população, das vicissitudes da sua evolução histórica, do caráter nacional, dos usos e costumes” (BANDEIRA, 1943, p.VX).

Então, para se compreender a Literatura será necessário compreender aspectos nacionais, mas, pensando em termos de Brasil – um país de dimensões continentais – vamos trocar o termo “nacionais” por “regionais”, uma vez que as diferenças culturais entre norte e sul do país são talvez maiores do que a distância que separa os pontos. E, se por este lado, a Literatura é fruto cultural de uma sociedade, por outro, ela carrega verticalmente sua memória, tornando História as “estórias”⁷ que a compõem.

Não pretendo me estender demasiado sobre a conceituação do termo, mas se não concluir o pensamento não conseguiremos chegar aonde nos interessa. Então, vamos começar pelo começo, por onde surgiu. Penso que desde que existiu o Homem sobre a Terra, existiu a Literatura, ainda que sem suporte além do improvisado da comunicação inter-humana

⁷ “Estória” é conto popular, narrativa tradicional (“story”); a palavra foi proposta por J. Ribeiro, e tem sido adotada em contraponto a “história” e seu sentido oficial. Câmara Cascudo. Dicionário do Folclore brasileiro. Rio de Janeiro, Inst. Nac. do livro, 1954.

conseguida através do corpo, do gestual, da emissão de sons, do olhar... Havia Literatura no olhar? Se havia, essa era a poesia. Havia Literatura nos gestos de alerta ao perigo? Se havia, eram contos de aventura. Nos grunhidos instintivos? Era cordel. Na observação? Era romance. E assim caminhou a Literatura em busca do suporte ideal.

Meu pensamento vai mais longe ainda quando busca a origem da Literatura. Imagino o Homo erectus africano, há um milhão de anos atrás, levantando a cabeça e olhando por sobre a vegetação rasteira das savanas centro-orientais: - O que se passa além das montanhas? – deve ter pensado, e se nesse momento já se formasse linguagem e houvesse já suporte, haveria ali, quem sabe, um romance? Talvez não, pois, de todas as formas que se supõe Literatura, nada haveria se um só indivíduo houvesse. Apenas por isso, o pensamento do meu suposto africano primitivo não gerou matéria literária.

Então, aceito conceito de Literatura que inclua esses três elementos: linguagem, suporte e um outro indivíduo, pelo menos.

Sem a linguagem não haveria possibilidade de codificação, sem suporte não há transporte e sem um outro indivíduo a Literatura não se completa, não tem sentido. O outro indivíduo foi certamente o motivo do surgimento da linguagem, como sistema complexo da comunicação. Em seguida – mas nem tão em seguida assim –, já na Mesopotâmia (sumérios, assírios e babilônios), surgem as primeiras formas codificantes da linguagem, com o aparecimento da escrita em barras de argila (FERREIRA, 1996).

Os egípcios inventaram a escrita provavelmente na mesma época que os sumérios. A existência do papiro, uma planta encontrada em abundância às margens do Rio Nilo, facilitou o desenvolvimento da escrita egípcia. Com o papiro produziu-se um tipo de papel que foi utilizado durante milênios. A argila foi o material utilizado como suporte da escrita na Mesopotâmia. Em placas geralmente pequenas de argila úmida, eram feitas as inscrições. Depois elas eram colocadas à luz do sol para secar. A invenção da escrita se deve, provavelmente, aos sacerdotes sumérios. Eles precisavam registrar, de alguma forma, o recebimento de produtos, sua distribuição e as despesas feitas pelos templos. As mais antigas plaquinhas gravadas com a escrita suméria foram encontradas nas ruínas da cidade de Uruk. As inscrições tinham como assunto anotações de contabilidade. Placas mais recentes tratavam da rivalidade entre as cidades de Umma e Lagash. (FERREIRA, 1996, p.55)

E a quem possa pensar que as plaquinhas de argila só expressavam poucas situações, informo o equívoco, pois é daí que data a mais antiga das obras literárias, escrita nas placas pertencente ao acervo do rei Zimrilim, que viveu por volta de 2800 a.C. (p.58), guardadas em sua biblioteca. Entre estas obras, destaco “A Epopeia de Gilgamés”, que conta suas aventuras. Na obra, Gilgamés é homem fortíssimo que participa de inúmeras aventuras envolvendo deuses, monstros e animais.

Como vemos, da codificação da linguagem para o surgimento do suporte gráfico da Literatura – sua forma escrita – foi um pulo... (...no abismo de milênios). Mas voltemos ali acima, no surgimento da linguagem, ou seja, quando entre dois indivíduos já existia um sistema de códigos de comunicação. Nesse ambiente comunicativo certamente já havia uma forma mais rudimentar de Literatura, que encontrava na própria linguagem seu primeiro suporte. E, se para Mikhail Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal* (2003), a linguagem é uma criação coletiva, o mesmo pode-se dizer da Literatura Oral, que Afrânio Coutinho define como “*o primeiro leite da cultura humana*” (1955 p.115).

A obra elomariana, apesar de estar em suporte gráfico tanto em textos como em partituras musicais, é praticamente toda formulada em linguagem e literatura orais e, para entendermos nela os movimentos identitários e de resistências, precisamos antes compreender origem dessa oralidade, que, afinal de contas, tange à origem da Língua Portuguesa do Brasil.

1.4.1 Oralidade: um pouco sobre o termo

Quando tratamos de Literatura Oral na atualidade não estamos nos referindo somente ao que é dito, contado, recitado etc., mas ao texto que, mesmo estando fixado a um suporte, tem a linguagem oral inserida na sua forma.

A oralidade literária sem suporte impresso implica, segundo Walter Omg, em seu livro *Oralidade e Cultura Escrita* (1998), na limitação da criação literária uma vez que impõe a utilização de mecanismos formularios, que auxiliam o processo mnemônico, mas que restringem a criatividade. O autor ainda observa que:

“A palavra oral, como já observamos, nunca existe num contexto puramente verbal, como ocorre com a palavra escrita. As palavras proferidas são sempre modificações de uma circunstância total, existencial, que sempre envolve o corpo. A atividade corporal que acompanha a mera vocalização não é eventual ou arquitetada na comunicação oral, mas natural e até mesmo inevitável. Na verbalização oral, particularmente a pública, a imobilidade absoluta é em si um gesto que impressiona” (OMG, 1998, p. 81).

Aqui no Brasil, quando se fala em Literatura Oral associa-se o termo ao folclore ou ao popular, e tende-se à diminuição dessa forma em relação ao texto em registro gráfico. Sem me excluir desse estudo, entretanto, passo antes por uma conceituação mais ampla, baseada, por exemplo, no alerta de Carlos Nogueira, em *Literatura Oral em Verso* (2000), em que diz que

“oral não significa popular e escrito não significa culto” (p.43). Este talvez tenha, assim como eu, se amparado no reclame de Paul Zumthor, em sua Introdução à Poesia Oral (1997):

Assim é que, até o momento, o estudo em questão (oralidade) ainda não se libertou dos pressupostos implícitos nos termos folclore ou cultura popular: termos bastante vagos e que só podem ser aplicados, parcialmente, ao meu objeto de estudo se estiverem subordinados a uma definição de oralidade que os ultrapasse, ao englobá-los. (ZUMTHOR, 1997, p.21)

O que Nogueira quer dizer é que a linguagem utilizada em um texto escrito pode ser a mesma de um exemplo da Literatura Oral e vice-versa. Dessa forma, uma não se opõe a outra, pelo contrário, interagem, invadem-se, ampliam-se. Exemplo disso é o livro de contos vencedor do 48º Prêmio Jabuti⁸ de Literatura – 2006, “Contos Negreiros”, de Marcelino Freire, em que mesmo quando a narrativa está em terceira pessoa, ainda assim, os elementos da oralidade estão presentes, quando se trata de primeira pessoa, então, o autor abusa do direito de oralizar seu texto. Veja só em “Totonha”, um dos contos da premiada obra de Marcelino:

Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispense. Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. (FREIRE, 2006)

O “Totonha” não precisava estar grafado em letras no papel, esse suporte não lhe faria falta, a não ser por se tratar de um texto contemporâneo em que seu autor reproduz a espontaneidade literária de um conto oral, incluindo o leitor onde antes havia apenas o transmissor e o receptor. Tanto assim que, não raro, em suas palestras, Marcelino Freire faz questão de ler esse e/ou outros contos dos Negreiros, já que excluir a interpretação do transmissor na Literatura Oral é privá-la de parte de seu encanto.

Não existe mais o que foi chamado por Zumthor (1987) de oralidade pura ou primária, a não ser em tribos e povos que ainda conseguem escapar dos nossos “civilizadores”, tais como algumas raras tribos indígenas da Amazônia ou África.

Em relação à oralidade primária, Zumthor (1987) diz que ela define uma civilização da voz viva, que preserva o valor da palavra e cria formas de discursos próprios objetivando manter a coesão social e moral do grupo (ZUMTHOR, 1987, p.38). Não havendo impressos,

⁸ Prêmio Jabuti de Literatura, da Câmara Brasileira do Livro, fundado em 1957.

o valor da palavra tem outro peso, é claro: – Eu te dou a minha palavra! E é ela que vai valer nessa sociedade. As rodas de contação de estórias, de recitação de poesias ou outros, tais como adivinhas, provérbios etc., marcam o suporte dos condutos legais nessas civilizações, mas também a Literatura Oral.

Desde o aparecimento das plaquinhas de argila, ou antes disso, das inscrições em cavernas, que a linguagem ganhou codificação gráfica e comprometeu a tal oralidade pura. Entretanto, não extinguiu a oralidade literária dos povos, principalmente os que fazem parte do terceiro mundo ou de regiões, principalmente rurais, onde recursos como energia elétrica, escolas, livros, etc. são precários ou inexistentes. Esse é o caso da Região Nordeste.

Os livros eram raros nas fazendas. Raríssimo o livro de reza e mais ou menos fácil o de deleite (...) Não havia casamento sem os vivos protocolares e sem a louvação dos cantadores, de violas enfeitadas de fitas, empinando o braço e depondo os instrumentos aos pés dos noivos confusos (...). Os ditados, provérbios, frases feitas eram moeda corrente no comércio diário familiar (...) Depois da ceia faziam roda para conversar, espairar, dono da casa, filhos maiores, vaqueiros, amigos, vizinhos. Café e poranduba⁹. Não havia diálogo, mas uma exposição. Histórico do dia, assuntos do gado, desaparecimento de bois, aventuras do campeio, façanhas de um cachorro, queda num grotão, anedotas rápidas, recordações, gente antiga, valentes, tempo da guerra do Paraguai, cangaceiros, contadores, furtos de moça. Desabafos de chefes, vinganças, crueldades, alegrias, planos para o dia seguinte. Todos sabiam contar histórias. Contavam à noite¹⁰, devagar, com gestos de evocação e lindos desenhos mímicos com as mãos. Com as mãos amarradas não há criatura vivente para contar uma estória. (CASCUDO, 1978, p. 12)

A primeira definição de Literatura Oral pode ter sido criada pelo bretão Paul Sébillot, que estudou as tradições populares na França. Entretanto, conceituou-a da seguinte maneira: “*La littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires*”¹¹ (apud CASCUDO, 1978). Sabemos hoje que essa definição se equivoca. Literatura Oral não é modalidade de analfabetos e muito menos substitui a forma gráfica. Sobre isso, Zumthor (1987) esclareceu:

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. (ZUMTHOR, 1987, p.27)

⁹ História, causo, narrativa

¹⁰N.A - Segundo crenças que extrapolam as fronteiras do Nordeste e do Brasil, não se pode contar estórias durante o dia, sob pena de acontecer algum mal à própria mãe do contador, por isso as estórias somente eram contadas à noite.

¹¹A Literatura Oral serve àqueles que não leem, substituindo as produções literárias.

A oralidade literária compreende dois suportes: a performance e o que Câmara Cascudo chamou de *fixação tipográfica* (1978). Na primeira fonte – que chamamos de suporte – estariam incluídos exemplos que se mantiveram exclusivamente oral: histórias, cantos popular e tradicional, danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), anedotas, provérbios e por aí vai. Na segunda fonte apontada por Cascudo incluem-se a reimpressão de livrinhos vindos da Europa e os que se produziam aqui mesmo, de forma bastante artesanal e quase sempre versificada, que fixavam assuntos da época, política, guerras, sátiras, fábulas, amores e muitas vezes a versificação de histórias conhecidas como Escrava Isaura, Romeu e Julieta etc. Esses livretos eram lidos/recitados na coletividade.

É difícil encontrar registros históricos da Literatura Oral. Cascudo (1978) reclama disso em *A Literatura Oral no Brasil*: - A Literatura Oral é como se não existisse! (p.22). E é verdade. Nas escolas, estudamos Literatura de diversos povos, surgimento, momentos históricos, revoluções culturais literárias, mas sempre baseada no que foi escrito, incluindo nomes ilustres, análises psicológicas dos mestres, análises literárias dos clássicos, enfim, aprofunda-se nesta, permanecendo à margem da outra, quando antes da Literatura clássica, gráfica, precursora foi a Literatura Oral: “colaboradora da criação primitiva”:

Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra Literatura sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidade, vibração e movimento, contínua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 1978, p.22)

Nesse sentido, quem nos salva é mesmo o folclorista Luiz da Câmara Cascudo, que publicou, em 1952, a primeira edição do volume seis da *História da Literatura Brasileira*, totalmente sobre Literatura Oral, e a pesquisa constante sobre o tema, em registros contemporâneos como na obra de Elomar Figueira de Mello.

1.4.2 História da nossa oralidade

Nos dois volumes de *Formação da Literatura Brasileira* (CÂNDIDO, 2000), e em *História Concisa da Literatura Brasileira* (BOSI, 2006), nada há sobre Literatura Oral. Em A

Literatura no Brasil (COUTINHO, 1955), algo se encontra, num capítulo restrito do primeiro volume. Já nos livros didáticos, o que diz respeito ao tema está ligado ao estudo do folclore brasileiro, como se aquele fizesse parte deste e não ao contrário. O potiguar Luiz da Câmara Cascudo, em diversas obras sobre a oralidade¹², é quem nos informa de maneira mais completa sobre o tema.

De forma geral – e óbvia – a história da literatura oral no Brasil passa pelas mãos de três representantes étnicos: os portugueses, os índios e os negros africanos. Eles possuíam cantos, danças, *estórias*, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais. Conta que já nesta época era grande a admiração pelos homens que sabiam falar e entoar.

Estudar os portugueses é fácil, pois por toda parte há registros sobre a contribuição literária, mesmo na oralidade. Traziam consigo um grande aporte de *estórias* de conquistas e bravos guerreiros, navegantes e, consequência de suas viagens marítimas, também *estórias* de outros povos, como os árabes, castelhanos, galegos etc.

O indígena e sua cultura nos primórdios do assalto português a terras brasileiras podemos conhecer através do que contaram os jesuítas, ou seja, de forma inteiramente absurda, uma vez que “*registrar-lhe a vida intelectual, as manifestações de sua inteligência, impressionada pela natureza ou a vida, seria colaborar na perpetuidade de Satanás*” (apud CASCUDO, 1978).

Outrora os chefes indígenas reuniam-se ao redor das chamas para discutir a vida da tribo, marcha dos dias, mudança das malocas, situação dos plantios, proximidade das piracemas. Era também a hora em que os moços, os *curumi-açu* tomavam conhecimento das tradições guerreiras, das ocorrências seculares, dos segredos orais que orgulham a memória de narradores e auditório, ligados pela continuidade do idioma e do sangue. Era o *jamboree* dos *Zulus*, o fogo do conselho, o *Moacaretá* tupi-guarani (CASCUDO, 1978, p.82).

Os indígenas, há quinhentos anos e também atualmente, narravam suas lendas, mitos, fábulas e mesmo os conhecimentos dos pajés usando gesticulação contínua e teatral. A essa contação eles deram o nome de “poranduba”, “espressão oral da odisseia indígena, resumo fiel do que fez, viu e ouviu nas horas distantes do acampamento familiar.

¹²Entre os quais destaco “História da Literatura Brasileira, volume VI – Literatura Oral, e Dicionário do Folclore Brasileiro.

Já a poética indígena, segundo Cascudo (1978), foi o elemento de menor influência na Literatura Oral do Brasil. Não lhe conhecemos o ritmo nem sabemos se tinham uma poética declamatória – que não fosse ligada à música:

Yápupi ne maquyra, Támaquaré
 Cha quire putare uana, Támaquaré
 Ure uana coema Támaquaré
 Yá cu Ana yá yaçuca Támaquaré
 Coema piranga remondé Támaquaré
 Yá munhan muracê Támaquaré
 Cuá nhu petuna Támaquaré
 Orandé inti uana Támaquara
 Amarra tua rede Támaquaré
 Eu dormir quero já Támaquaré
 Vem já amanhecendo Támaquaré
 Vamos nos banhar Támaquaré
 Alvorada antes Támaquaré
 Nós fazemos dança Támaquaré
 Esta só noite Támaquaré
 Amanhã não já Támaquaré

TAMANQUARÉ = lagarto amazônico

Do africano, até fins do século XIX, pouco ou nada era estudado: “o cuidado de estudá-lo, numa aproximação desinteressada, humana e lógica, é quase contemporâneo”, dizia Cascudo em 1952. Ainda, assim, depois de séculos de convivência com os portugueses, seus mitos, crenças etc., já estariam misturados, influenciados pela cultura branca.

Cascudo (1978) afirma que os negros africanos que vieram para o Brasil, por sua vez, trouxeram de lá o que já haviam misturado dos árabes e mulçumanos. Há uma vertente que afirma que a *estória* de uma cambidama (sofredora infeliz) que era neta de uma escrava e saiu do litoral para o interior pelas matas em busca da felicidade, é a mesma da Gata Borralheira, só que africanizada. Essa estorinha era popular entre os negros no período escravocrata brasileiro.

Ainda segundo o folclorista, como quase cem por cento da literatura africana é oral, sofreu grandes influências culturais da Ásia e da Europa, mas, por outro lado, também teve seus temas e mesmo *estórias* aproveitadas (e assinadas) por escritores estrangeiros. Assim, é possível encontrar na literatura gráfica desses continentes, a reprodução de várias *estórias* orais africanas.

Uma forma interessante da qual nos recorda Cascudo sobre a disseminação da Literatura africana entre portugueses aqui no Brasil, foi a do acalanto das amas de leite, elas acalentavam os rebentos branquinhos, mas ao mesmo tempo – ainda que inconscientemente

– transmitiam sua cultura para eles através dos contos e lendas africanos e, das famílias portuguesas, absorvia-lhes a Literatura (oral, é claro!). Já isso escreveu Gilberto Freyre em seu livro “Casa Grande e Senzala” (2003):

Assunto: histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou amas de leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias. Os africanos, lembra Ellis, possuem os seus contistas. ‘Alguns indivíduos fazem profissão de contar histórias e andam de lugar em lugar recitando contos’. Há o *akpalô* fazedor de alô ou conto; e há p *arokin* que é o narrador das crônicas do passado. O *akpalô* é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos. José Lins do Rego, no seu ‘Menino de Engenho’, fala das velhas estranhas que apareciam pelos banguêses da Paraíba; contavam histórias e iam-se embora. Viviam disso. Exatamente a função do gênero de vida do *akpalô*. Por intermédio dessas negras velhas e das amas de menino, histórias africanas, principalmente de bichos¹³ – bichos confraternizando-se com pessoas, falando como gente, casando-se, banqueteadando-se -, acrescentaram-se às portuguesas, de Trancoso, contadas aos netinhos pelos avós coloniais – quase todas histórias de madrastras, de príncipes, gigantes, pequenos-polegares, mouras encantadas, mouras tortas (FREYRE, 2003, p.231).

Também o colono português chegou com seus contos, adivinhações, anedotas e casos, assim como os africanos e os indígenas possuíam os mesmos gêneros.

Só mesmo a partir do século XX, com o auxílio midiático é que se pôde identificar verdadeiramente as origens desta ou daquela manifestação da Literatura Oral.

Assim, ninguém pode recusar que o “Desafio” sertanejo tenha vindo do canto amebau¹⁴, alternado, que os pastores gregos usavam. Tudo pode ser provado e desmentido porque a documentária é ampla, difusa e apta aos milagres da interpretação. Viagens, cantos e músicas fixados em aparelhos registradores de sons, danças diante do cinematografista, instrumentos musicais, trazidos para o exame técnico, todo o material etnográfico e folclórico posto ao alcance de todos os processos de verificação, experiência e confronto. (CASCUDO, 1978, p.27)

Mesmo assim, não há, ainda hoje, elementos suficientes que garantam uma porcentagem da participação negra ou indígena na literatura oral – quanto cabe a cada parte? Afrânio Coutinho (1955) sugeriu a proporção de 7-5-3, respectivamente para portuguesas, africanas e indígenas, já Câmara Cascudo (1978) propõe 5-3-1.

Dos europeus, o conto popular foi o mais difundido. Quem não conhece ainda hoje, de cor e salteado as histórias infantis João e Maria e A Gata Borracheira? Ou a história de Romeu

¹³Fábulas

¹⁴Canto alternado

e Julieta, que Shakespeare grafou? Também encontramos na Literatura Oral dos índios e negros as danças, cantigas, fábulas, lendas e mitos, todos na forma ágrafa.

Talvez pela cadência, ritmo, métrica e rima, que dinamizam o recital, o verso e a poesia são parte essencialmente querida da literatura oral. Se a história literária do Brasil conta-se a partir do século XVI, não nos esqueçamos de que esta foi a época sonora de Portugal: “*tempo de gaitas e pandeiros, romarias lindas, Portugal vivo nos autos de Gil Vicente*” (COUTINHO, 1955, p. 120).

Segundo Coutinho (1955), os versos no Nordeste, que compõem significativamente a poesia popular oralizada, é o “Desafio”, um canto de improvisação, com dois cantadores alternando e acompanhados de uma viola de corda. Coutinho informa que O “Desafio” nordestino tem origem peninsular, trazido pelos portugueses que, por sua vez, acataram do Árabe. Essa origem é perceptível na semelhança entre os cantos de “Desafio” nordestino e árabe. Do “Desafio” surgiram os versos de cordel, registrados em caderninhos impressos de forma artesanal e vendidos nas feiras. Os versos cordéis narram, na maior parte das vezes em sextilhas, *estórias* e *causos* já contados nos improvisados “Desafios”.

De toda forma, o caso é que nada ocorreu por “geração espontânea” no Brasil, o que fizemos foi *miscelanizar* – como miscigenamos – índios, negros e portugueses.

A produção local, de fundo indígena, reduzir-se-á às áreas geográficas em que a tribo se fixou. A negra espalhar-se-ia mais rapidamente através do mestiço. A segunda geração brasileira, mamelucos e curibocas, “cabras” e mulatos, foi a estação retransmissora, espalhando no ar as *estórias* de seus pais. (CASCUDO, 1978).

Tentar traçar a história cronológica da literatura oral no Brasil – como em todo o mundo – é inútil, tendo em vista que, como falamos anteriormente, esta é inerente ao surgimento da linguagem. Mas podemos dizer, por exemplo, em relação à temática, que certamente as fábulas foram introdutoras do gênero, imiscuindo animais com consciência humana, representando classes sociais, vícios e virtudes humanos. Seguiram-se as tradições guerreiras e os episódios sentimentais. “*Mesmo nas tradições indígenas do Brasil, sempre há um fato amoroso, de permeio com as guerras brutas e massacres dispensáveis*” (CASCUDO, 1978, p.32).

Daí, esquece-se a guerra, fica apenas o episódio amoroso que aos poucos perderá sua ligação com a história daquela tribo e vai viajar de tribo em tribo, perdendo e ganhando elementos até se fundir em algum outro episódio semelhante. Esse é o trajeto.

Os temas satíricos são posteriores. Se nas fábulas existe a intenção crítica, na sátira a doutrinação moral é maior, afinal, o que faz rir o grupo é inadmissível para o indivíduo. Já o

conto obscuro, a anedota fascinante testemunham, segundo Cascudo (1978), a evolução mental ou até mesmo a libertação de um grupo religioso.

Retornaremos ao tema dos desafios e cantorias no capítulo 4 deste estudo.

2 CRUZANDO CAMINHO DE CAIPORAS

Estudar identidades requer a observação da atividade linguageira de um grupo, em caráter sincrônico e diacrônico, e ter em mente que, por serem dinâmicas e transitórias as identidades, o resultado desse estudo fica restrito ao tempo de sua execução, não necessariamente representando – mesmo que tão logo se dê por encerrada a pesquisa – a realidade, o que não é, nem de longe nossa intenção, tanto que nos embrenhamos na busca dos sentidos proporcionado pelos métodos da Análise do discurso de linha francesa. Aliás, requer também a compreensão dos conceitos de discurso e formação discursiva e dos que vêm embrulhados no mesmo pacote, como veremos no Capítulo 3. Por aqui, vamos refletindo sobre identidades, passeando por teóricos como Foucault (1967, 1972, 1996, 2000), Pêcheux (1997), Maingueneau (1997, 2001, 2008), Stuart Hall (2000, 2006) e Tomaz Tadeu da Silva (2000), entre outros.

2.1 “Who am I?” Eis a questão.

Quando Victor Hugo (2009) fez emergir a questão cartesiana do “quem sou eu” (Os Miseráveis, 1862), acertou em cheio na mosca da modernidade que zumbia por todas as sopas. Esta, por sua vez, apresentava a questão orgulhosamente – Quem sou eu? – e mostrava o sujeito em busca de sua identidade. Entretanto, saber quem eu sou só fará sentido se acredito poder ser outra coisa além do que sou, ou seja, se tenho escolha, mas essa escolha depende só de mim? Não, “o inferno são os outros” – tomando emprestado as palavras de Jean Paul Sartre (1997) –, são os outros que fazem de mim o que sou, então essa pergunta não se dirige a mim mesma, mas aos que me rodeiam. Pergunto a você: – Quem sou eu? – para saber quem sou, porque é você que certifica a minha identidade e não eu, da mesma forma que a única garantia de que vivemos é a existência do outro à nossa frente.

A discussão pós-moderna, tardiamente moderna ou fluidicamente moderna (segundo preferências de Félix Guattari, 2005, Stuart Hall, 2006, e Zygmunt Bauman, 2005, respectivamente) gira em torno de uma suposta “crise de identidade”. Mas antes de anunciar a tal crise, vamos situá-la minimamente. Primeiramente, não se pode falar em *crise* (de identidade) sem mencionar que se tratam especialmente de mudanças na ordem de sua

produção e não no que possa parecer uma palavra de carga negativa – longe disso. Crise aqui tem sentido de movimento que remete a mudanças, e mudanças nem sempre são negativas. Uma vez acordados que a palavra crise não tem necessariamente carga negativa e antes de retomarmos a esta questão, vamos lembrar o que se tem dito sobre o outro termo: identidade.

Para começar é um termo plural, ou seja, são “as identidades”: nacional, tribal, cultural, étnica, histórica religiosa, sexual, linguística etc. Para Bauman, “(...) as identidades flutuam no ar (...)”, algumas podemos escolher, outras nos são impostas, e “(...) é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas (...)” (BAUMAN, 2004, p.19).

Guattari questiona se identidade é etiqueta, mas responde ele mesmo que não e relaciona o poder da identidade ao poder do ego, que luta contra o domínio de “forças pulsionais do inconsciente, sob o domínio do superego” (GUATTARI, 1992, p.78). Talvez o mesmo caminho – ou um atalho – siga quem aborda as identidades, acrescentando-lhe “duas noções que circulam igualmente nos domínios filosóficos e psicológicos: sujeito e alteridade” (MAINGUENEAU, 2004, p.266). O sujeito é aquele que diz “eu”: eu sou, eu isso; eu aquilo... É aquele que questiona: – *Who am I?* E pergunta isso ao outro. Mas o outro, do seu ponto de vista também é o “eu”, quando no caso aquele que era “eu” virou o outro. É isso a alteridade. “(...) é na diferença entre ‘si’ e o ‘outro’ que se constitui o sujeito” (MAINGUENEAU, 2004, p.266). Maingueneau busca encontrar e compreender o sujeito no discurso para daí vislumbrar identidades.

Mas não há como dissociar o sujeito de seu meio social e o meio social das instituições e estas das relações de poder. Aí nos encontramos com Foucault e a pergunta muda de “quem sou eu” – já que, para existir o eu, é imprescindível que exista também o tu/você – para quem somos nós (eu + tu/você = nós).

2.2 Ser e não ser, uma nova questão.

Até aqui fico pensando que identidade é simplesmente o que se é. Se sou trabalhador da fábrica tal, proletário ou peão de obra, morador de comunidade, negro ou “paraíba” (entendendo-se as aspas para expor o caráter pejorativo que o termo assume quando pretende indicar qualquer nativo nordestino, independentemente de sua identidade original) etc, é isso

que eu sou. Porém, ao me declarar isso, declaro automaticamente que não sou aquilo. Digo: – sou carioca. Então, estou dizendo que não sou nativo de nenhum outro lugar que não seja a cidade do Rio de Janeiro: não sou paraíba nem “paraíba”, não sou catarinense, não sou baiano. Então se sou uma coisa é porque não sou outra. Dessa maneira, não é possível entender a identidade (sou isso) sem a diferença (não sou aquilo).

Seguimos Tomaz Tadeu da Silva nesse pensamento e esclarecemos que a identidade *sou eu* enquanto que a diferença *são os outros*: eu sou brasileira, ela é americana, logo ela é diferente de mim. Mas por que, então, não sou eu a diferente se ela é americana e eu não? Porque a positividade está sempre a meu favor, diferente disso poderia significar a exclusão social, já que o diferente é o que está à margem, que não se integra. Faço eu questão de me manter na esfera da segurança. Logo eu sou a minha identidade, o outro é diferença. E assim como eu não existo sem o outro, a identidade e a diferença são também interdependentes e inseparáveis. Mas elas vão além de serem apenas isso, são também, e, principalmente, fruto da linguagem, ou, nas palavras de Tomaz Tadeu da Silva (2000):

Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação linguística. Dizer que são o resultado de atos de *criação* significa dizer que não são "elementos" da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (SILVA, 2000. p. 76)

A identidade e a diferença não são criações da natureza, não surgiram espontaneamente no planeta nem na vida das pessoas, não é um sentimento também, como o amor, o egoísmo, a tristeza etc, mas uma criação social formada por atos de fala. Os signos linguísticos, manipulados conforme conceitos consensualizados e arquitetonicamente dispostos conforme “sistemas de significação, nos quais adquirem sentido” (SILVA, 2000, p. 77), são o mecanismo de produção da identidade e da diferença a ela atrelada. Somos, então, o que determina a linguagem? Se pensarmos como Tomaz Tadeu da Silva quando diz que a linguagem não é estável – pelo contrário, ela vive num círculo de significações inconclusivas – então a identidade e a diferença são marcadas também por essa instabilidade. Vejamos como ele nos explica isso:

Quando consultamos uma palavra no dicionário, o dicionário nos fornece uma definição ou um sinônimo daquela palavra. Em nenhum dos casos, o dicionário nos apresenta a "coisa mesma ou o "conceito" mesmo. A definição do dicionário

simplesmente nos remete para outras palavras, ou seja, para outros signos. A presença da "coisa mesma ou do conceito "mesmo" é indefinidamente adiada: ela só existe como traço de uma presença que nunca se concretiza. Além disso, na impossibilidade da presença, um determinado signo só é o que é porque ele não é um outro, nem aquele outro etc., ou seja, sua existência é marcada unicamente pela diferença que sobrevive em cada signo como traço, como fantasma e assombração, se podemos assim dizer. Em suma, o signo é caracterizado pelo diferimento ou adiamento (da presença) e pela diferença (relativamente a outros signos), duas características que Derrida sintetiza no conceito de *différance*.

Toda essa conversa sobre presença, adiamento e diferença serve para mostrar que se é verdade que somos, de certa forma, governados pela estrutura da linguagem, não podemos dizer, por outro lado, que se trate exatamente de uma estrutura muito segura. Somos dependentes, neste caso, de uma estrutura que balança. O adiamento indefinido do significado e sua dependência de uma operação de diferença significa que o processo de significação é fundamentalmente indeterminado, sempre incerto e vacilante. Ansiamos pela presença – do significado, do referente (a coisa à qual a linguagem se refere). Mas na medida em que não pode, nunca, nos fornecer essa desejada presença, a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade. (SILVA, 2000, p. 80)

“Somos dependentes, neste caso, de uma estrutura que balança”, balança mas não cai, porque somos sempre algo ainda que de um ponto a outro de uma linha de assujeitamento. Precisamos de uma identidade para sabermos-nos existentes e, mais que isso, sabermos-nos participantes do meio, incluídos, seguros. O sinônimo entre “incluído” e “seguro” é para ressaltar a necessidade que temos de estarmos entre pares, entre os de nossa tribo, onde proteger o outro significa proteger a nós mesmos. Para isso, vigiamos e vivemos vigiados: “Olhai por nós!” vai além da reza para ser a súplica do cidadão aos modos dominantes, sujeitando-se a viver sob o poder panóptico, que nos obriga à disciplina pela vigilância.

Ao contrário do que indica Bauman (2003), a estrutura carcerária panóptica não visava à punição, mas a que nenhum dos internos cometesse indisciplinas, uma vez que se imaginassem constantemente vigiados. Era proposta, inclusive, deste sistema prisional que pessoas contratadas gritassem como se estivessem sendo punidas para que os presos ficassem impressionados e medrosos. Antes de seguir, explico que o panóptico foi uma idealização carcerária projetada em forma anelar, com uma torre de vigilância ao centro e celas em toda a extensão do “anel”. Essas celas seriam totalmente vazadas, tanto no lado que dava para a torre como do lado que daria supostamente para o corredor, fazendo com que os presos tivessem a sensação de estarem sendo constantemente vigiados, uma vez que o visor da torre de vigilância seria feito em persiana, de modo que quem estivesse do lado de fora jamais pudesse comprovar se havia ou não alguém dentro da torre e se esse alguém estaria olhando ou não em sua direção. Faço um paralelo entre essa estrutura panóptica e os ideais de ética e moral a partir dos quais criamos nossos conceitos e identidades e pergunto: não seriam panópticos esses ideais? A nos vigiar e controlar a todo instante, ao mesmo tempo nos une em

“comunidade” e nos abriga em segurança. A diferença é que estamos ao mesmo tempo nas celas e na torre deste panóptico e não pretendemos nos punir, mas nos fazer seguir na linha reta a disciplina. Quem determina esses ideais de ética e moral acaba por deter o poder e conduzir as identidades.

De tempos em tempos, esses valores mudam. Por vezes essa mudança vem de cima para baixo, outras vezes através de conquistas populares. De uma forma ou de outra, quando mudam as regras, muda o jogo, ou, no caso, as identidades. Acreditamos que Tomaz Tadeu da Silva esteja seguindo a mesma linha de pensamento quando diz que a identidade tem que ser constantemente criada e recriada:

A identidade e a diferença não são entidades preexistentes, que estão aí desde sempre ou que passaram a estar aí a partir de algum momento fundador, elas não são elementos passivos da cultura, mas têm que ser constantemente criadas e recriadas. A identidade e a diferença têm a ver com a atribuição de sentido ao mundo social e com disputa e luta em torno dessa atribuição. (SILVA, 2000, p. 96)

Vimos nos identificando desde que passamos a contar história sobre nós mesmos. Somos alguma coisa há bastante tempo, mas não nos esqueçamos de que já fomos diferentes do que somos hoje: “evoluímos”, mudamos, e que quando houve a mudança, houve a crise. Então, seria a crise de identidade a resistência em aceitarmos a diferença no mesmo peso e medida? Protelando um pouco mais a questão da crise/mudança/diferença, mudo a pergunta-chave para: desde quando somos o quê?

2.3 Desde quando somos o quê?

Desde sempre, é o que me parece, mas vamos acompanhar Stuart Hall (2007), que distingue três recentes concepções sobre identidade, a partir do iluminismo. São elas, as dos sujeitos iluminista, sociológico e pós-moderno.

O sujeito do iluminismo vislumbrava as capacidades da razão, da consciência e da ação. Nascia-se com um núcleo interior com o qual se desenvolvia, mas que não lhe alterava a essência ao longo da existência do indivíduo:

O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. Direi mais sobre isto em seguida, mas pode-se ver que essa era uma concepção muito "individualista" do sujeito e de sua

identidade (na verdade, a identidade 'dele': já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino). (HALL, 2007, p.11)

No conceito de sujeito sociológico, Hall (2007) embute o outro na formação do núcleo interior, que aqui não tem mais nada de autônomo ou autossuficiente. “Outras pessoas importantes para ele, que mediavam os conceitos e valores, os sentidos e os símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitavam” (HALL, 2007, p. 11). Nesse conceito, o sujeito preserva seu núcleo interior, mas este é modificado por fatores externos, culturais, sociais etc., e pelas identidades ofertadas por estes fatores. Cria-se nessa identidade uma cadeia recíproca entre os mundos interior e exterior, de um lado, o que é natural no indivíduo, por outro, o que a modelagem promovida pelo mundo externo. Para Hall, a identidade sociológica “sutura” o sujeito a essa estrutura externa – objetiva. Nessas idas e vindas do sujeito e sua identidade entre os mundos internos e externos é que, segundo Hall, pode ter começado a fragmentação identitária que caracterizaria o sujeito seguinte, o da pós-modernidade.

A modernidade tardia apresenta um sujeito não integralizado, não fixo, não permanente, mas fragmentado, nômade e transitório, ou nas palavras de Stuart Hall, “uma celebração móvel”. Nesse momento o sujeito assume uma identidade completamente histórica e não mais biológica. O sujeito é diferente em diferentes momentos e lugares de sua existência. Nada mais se unifica dentro de um “eu” estável e coerente. Tudo é transitório, tudo passa.

No mundo globalizado da pós-modernidade, essa transitoriedade é mais dinâmica, na medida em que são mais rápidos os meios de comunicação e locomoção. Absorve-se hoje, com muito mais velocidade a cultura de um outro povo, desorientando-se as identidades. Velhas tradições são transpostas, o novo e o moderno são supervalorizados em relação aos modelos mais antigos. Acredito que essa rejeição se dê pelo fato de que o modelo tradicional de sociedade não acompanhe as mudanças tecnológicas dos novos tempos. É tudo rápido demais. É só refletirmos sobre a enorme diferença de realidade aqui mesmo no Brasil nos últimos 50 anos. Os novos cidadãos brasileiros, prestes a servirem à pátria, não conheceram sequer máquina de escrever ou lambe-lambe na Praça dos Paraíbas, em Copacabana. Não imaginam como existiu um mundo algum dia sem celular e internet. E correio, então, que hoje serve apenas para entregar contas em algumas residências cujos cidadãos teimam em pagar suas mensalidades pessoalmente no banco, adoradores de filas e do sofrimento pré-modernidade fluídica. Esse modelo, por exemplo, não se sustentaria nesses primeiros anos do século XXI.

A rapidez destas mudanças tecnológicas (e nunca foram tão velozes), naturalmente gera conflito (crise?) nas formas de ver o mundo em que se vive. As mudanças são tão grandes que num piscar de olhos não se identifica mais um povo por sua cultura ou mesmo nacionalidade. Há uma constante mudança nas identidades nacionais e há um constante hibridismo cultural: “As nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2005, p. 62). E acrescento que serão cada vez mais híbridas daqui para frente, pois o que até então ocorria por meio de guerras, tomadas de território e outros modos violentos e forçados, hoje se dá através dos meios tecnológicos e midiáticos (coercivos) e com aceitação das partes. Todo mundo gosta e todo mundo quer conhecer o que os outros são e têm. Os índios brasileiros são um exemplo desse hibridismo. Poucas são as tribos que mantém intactas suas tradições culturais. O que vemos são ocas equipadas com antenas parabólicas, homens de calção e mulheres de saias – os seios ainda quase sempre ficam expostos, mas não mais a genitália. O panóptico da moral “homem branco” não permitiria.

Afora o que citei sobre os meios tecnológicos e midiáticos, a escravidão, os protetorados, as regiões territorializadas, aliados a fatores como fome, desemprego, guerras civis internas e outras formas de ocupação e colonização com ou sem conflitos étnicos, sociais ou nacionais, são citados constantemente como causas desse hibridismo cultural. Sobre isso, Tomaz Tadeu da Silva (2000) completa:

O hibridismo está ligado aos movimentos demográficos que permitem o contato entre diferentes identidades: as diásporas, os deslocamentos nômades, as viagens, os cruzamentos de fronteiras. Na perspectiva da teoria cultural contemporânea, esses movimentos podem ser literais, como na diáspora forçada dos povos africanos por meio da escravização, por exemplo, ou podem ser simplesmente metafóricos. "Cruzar fronteiras", por exemplo, pode significar simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades. "Cruzar fronteiras" significa não respeitar os sinais que demarcam - "artificialmente" - os limites entre os territórios das diferentes identidades. (SILVA, 2000, p.87)

Porém, ainda que híbridas, as nações são o que se pode chamar de identidades unificadas, por exemplo, cidadãos do Brasil são todos brasileiros. Identidade não remete apenas ao biológico, mas também ao social. Há diferenças biológicas e culturais entre os brasileiros, mas a nação unifica e identifica a todos, inclusive quem não nasceu no Brasil, mas se naturalizou.

Outras são as formas de fragmentação de uma identidade unificada, além da biológica. Uma nação é formada por inúmeras frações culturais e estas por frações menores ainda, e assim sucessivamente até que se encontre apenas o indivíduo e sua subjetividade – ainda que esta seja produto do meio.

Essa fragmentação, por sua vez, altera a base da unidade, mas não a reverte enquanto identidade, ou seja, ainda que sejam milhões de diferentes, são todos brasileiros. Trata-se de um equilíbrio instável, sem predomínio de um sobre o outro. Ora a relação é de complementaridade, ora de oposição. Sou brasileiro porque tenho hábitos nordestinos, regionais que fazem parte dessa nação; não sou brasileiro, sou carioca. Entretanto, quando se fragmenta um povo a partir de sua identidade cultural unificada, a mudança identitária ocorre de cima para baixo, deslocando o eixo cultural:

À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2005, p.74)

Pode-se dizer, então, que a identidade nacional tem dois sentidos: o interno e o externo, sendo o interno aquele que se desenvolve no interior de uma nação, mas não altera a unidade – a não ser em comunidades separatistas – e o externo, que remete ao que Hall chamou de “bombardeamento e infiltração cultural”. Não vamos discutir estes sentidos aqui, mas podemos dizer que esse bombardeamento se refere à globalização que misturou muitos povos, rompendo suas tradições e, em muitos casos perdendo suas características identitárias e modificando identidades.

Passeamos até aqui pelos caminhos da identidade ou das identidades. Certamente não falamos tudo sobre o assunto, parece-me inesgotável assim como as possibilidades de conceituação. Gosto de quando Stuart Hall diz que “a identidade é um desses conceitos que operam ‘sob rasura’, no intervalo entre a inversão e a emergência”, e principalmente quando emenda: “uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas” (HALL, 1995, p.108). Em outras palavras, não dá pra esquecer o passado se quisermos compreender o agora e pensar o futuro. Hall ainda nos diz que:

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporários às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós¹⁵. (HALL, 1995, p.111)

¹⁵Grifo nosso.

Mas de todas as formas de conceituação de identidade que vimos, dois elementos são principais: o primeiro é o fato de que para haver identidade tem que haver alguém que seja identificado, ou seja, o sujeito, ou, levando em conta a pluralidade das identidades, os sujeitos; o segundo elemento é a linguagem, o discurso, sem o qual nada se identificaria. Ora, somos o que dizemos que somos – ou que acatamos sobre nós no dizer do outro –, o que escrevemos a nosso respeito – ou o que acatamos sobre nós no escrito do outro. Stuart Hall lembra o pensamento de Foucault sobre a produção do sujeito “como um efeito” do discurso:

O sujeito é produzido “como um efeito” do discurso e no discurso, no interior de formações discursivas específicas não tendo qualquer existência própria. Não existe tampouco nenhuma continuidade de uma posição-de-sujeito para outra ou qualquer identidade transcendental entre uma posição e outra. (HALL, 1995, p. 120)

No rumo dessa discussão vamos nos deparar com a questão de como formamos a identidade.

2.4 Como somos o que somos?

Começo retornando à dupla sujeito/identidade. Para entender essa relação é preciso, em primeiríssimo lugar ter compreendido que o sujeito se constrói através de sua identidade discursiva. Porém, os discursos estão entranhados de outros discursos e se os discursos são a partir de seus sujeitos e o sujeito carrega em si traços identitários, então o discurso compreende vários sujeitos e suas identidades. Achamos que isso é o que Dominique Maingueneau classificou como heterogeneidade:

Dizer de um objeto que ele é heterogêneo é, via de regra, desvalorizá-lo. Entretanto, quando se fala da heterogeneidade do discurso não se pretende lamentar uma carência, mas tomar conhecimento de um funcionamento que representa uma relação radical de seu “interior” com seu “exterior”. As formações discursivas não possuem duas dimensões – por um lado, sua relação com elas mesmas, por outro, sua relação com o exterior – mas é preciso pensar, desde o início, a identidade como uma maneira de organizar a relação com o que se imagina, indevidamente, exterior (MAINGUENEAU, 1997, p.75)

De toda forma, os traços identitários são designados pela linguagem, em especial, segundo Silva (2000), pelos enunciados performativos, que seriam os principais responsáveis pela produção da identidade.

Os enunciados seguem dois padrões, o performativo e o descritivo. O primeiro sendo aquele que faz com que algo aconteça a partir dele, como no caso citado por Silva (2000) em que o padre (ou similar) enuncia: - Eu vos declaro marido e mulher. A partir daquele momento, os noivos passam a ter outra identidade, a de cônjuges. O enunciado descritivo seria todos os outros, tais como: “a mesa é azul”, “o pássaro está cantando”, “os meninos estão na escola” etc. Entretanto, esses enunciados descritivos em alguns casos tomam um formato performativo, por vezes tendencioso, que acabam por produzir identidades. Silva (2000) nos explica:

Em seu sentido estrito, só podem ser consideradas performativas aquelas proposições cuja enunciação é absolutamente necessária para a consecução do resultado que anunciam. Entretanto, muitas sentenças descritivas acabam funcionando como performativas. Assim, por exemplo, uma sentença como “João é pouco inteligente”, embora pareça ser simplesmente descritiva, pode funcionar – em um sentido mais amplo – como performativa, na medida em que sua repetida enunciação pode acabar produzindo o “fato” que supostamente deveria descrevê-lo (SILVA, 2000, p. 93).

Mas para que o enunciado descritivo tome o formato e o poder do performativo e com isso interfiram na produção da identidade, é necessário que haja incessante repetição. Se dissermos apenas uma vez que João é pouco inteligente, por exemplo, não surtirá o efeito de produção identitária, mas se isso for repetido várias vezes acabará por interferir na identidade do João, que se julgará pouco inteligente – sou como e o que os outros dizem que eu sou. Da mesma maneira as proposições descritivas: (1) Gaúchos falam *tchê* e (2) Eu sou gaúcho, acabam por resultar em uma terceira: (3) Eu falo *tchê*, que via de regra retorna à primeira tanto quanto à segunda, formando um círculo que, pela repetição vamos concluir que mineiros não falam *tchê* – por sinal, mineiros falam *uai*.

É um equívoco pensar que essas proposições descritivas não interferem na identidade de um grupo, ou que estamos apenas relatando uma situação existente (Gaúchos falam *tchê*) no mundo social. Na verdade, essa intervenção linguística, segundo Da Silva, faz parte de uma rede mais ampla. Essa rede, conforme o círculo que precisei no parágrafo anterior, pode definir e/ou reforçar uma identidade que aparentemente estávamos somente descrevendo. Por esse lado, pode-se entender que se “o mundo” parasse de declarar que gaúchos falam *tchê*, os nativos do Rio Grande do Sul não mais utilizariam essa exclamação ou no mesmo caso, os mineiros deixariam de falar *uai*. Provavelmente isso não aconteceria, apenas não seria mais um traço de sua identidade, então, quem sabe encontraríamos mineiros chamando pai de

painho e baianos falando *tchê*. Mas qual o problema de gaúchos falarem *tchê* e mineiros *uai*? Nenhum, até que se utilize esses rótulos com uma carga intencionalmente negativa.

Assim, por exemplo, quando utilizamos uma palavra racista como “negrão” (negão, na verdade) para nos referir a uma pessoa negra do sexo masculino, não estamos simplesmente fazendo uma descrição sobre a cor de uma pessoa. Estamos, na verdade, inserindo-nos em um sistema linguístico mais amplo que contribui para reforçar a negatividade atribuída à identidade “negra” (SILVA, 2000, p. 93).

Essa carga negativa inserida em expressões do dia a dia, normalmente são fruto do que Silva chamou de recorte e colagem. Funciona assim: retiramos uma expressão de seu contexto original – no caso “negrão” que significa originalmente um homem negro e grande – e adicionamos a outro contexto em que lhe é atribuído um novo significado de acordo com o que se pretende. Neste caso, segundo o estudioso, estaríamos apenas “citando” algo que já foi dito.

É essa citação que recoloca em ação o enunciado performativo que reforça o aspecto negativo atribuído à identidade negra do nosso exemplo. Minha frase é apenas a ocorrência de uma citação que tem sua origem em um sistema mais amplo de operações de citação, de performatividade e, finalmente, de definição, produção e reforço da identidade cultural. (SILVA, 2011, p. 95)

Parece-me semelhante ao que ocorre com os “paraíbas”, uma expressão deslocada de seu significado original para distinguir pessoas baixinhas, de cabeça menos arredondada e de intelecto supostamente inferior, destinada àqueles nordestinos – inclusive os que nasceram na Paraíba – que, levados pelo crescimento imobiliário da Região Sudeste nos anos 70 (Milagre Brasileiro) migraram de seus estados de origem para se empregarem na construção civil. Diria, ainda, que esse tipo de rotulação é uma das várias formas do que hoje se chama “bullings”. Sobre este, por sinal, pode-se dizer que ilustra uma relação de poder e uma tentativa de assujeitamento. Neste caso seria o sujeito um efeito do discurso?

2.5 Do que somos “e-feito”?

Para responder a esta pergunta retornamos a Foucault e concordamos quando ele diz que o ser humano é um ser discursivo, e ao mesmo tempo cria da linguagem. Sendo assim, o sujeito seria tanto a causa como o efeito do discurso. Os pesquisadores Marcello Paniz

Giacomoni e Anderson Zalewski Vargas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, num estudo sobre o Arqueologia do Saber, afirmam que essa arqueologia “é o método para desvendar como o homem constrói a sua própria existência. Nesta lógica, os sujeitos e os objetos não existem a priori, são construídos discursivamente sobre o que se fala sobre eles¹⁶” (GIACOMONI; VARGAS, 2010, p.122)

O homem cria o discurso e fia nele a sua existência, como se o discurso fosse a garantia de sua existência. E é, pelo menos a de sua existência social. Mas o que é o discurso? Resgato a definição de Foucault daquele estudo dos gaúchos, contida em Arqueologia do Saber: “um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva”. Sendo que por enunciado não se pode concluir serem apenas as frases ou as proposições, mas, segundo Foucault, “como uma função de existência, que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis, e as faz aparecer com conteúdos concretos, no espaço e no tempo” (GIACOMONI; VARGAS, 2010, p.123). Isso significa dizer que o enunciado vai além da enunciação, ele depende, principalmente, do que enuncia, ou seja, de seu conteúdo/referencial, de quem enuncia e do modo como se enuncia. Não é apenas um ato, mas o conteúdo do ato, ou o seu efeito de sentido conseguido através de uma cenografia (MAINGUENEAU, 1997). Se conseguimos conceituar o enunciado, vamos tentar compreender a formação discursiva para completar o entendimento sobre o discurso:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2009, p.33-34).

Sabemos da dificuldade imensa que os teóricos atuais ainda encontram para definir formação discursiva. Charaudeau & Maingueneau (2012) acha que a definição de Foucault – que lançou a questão, afinal – é insuficiente e que veio a ser completada por Michel Pêcheux, que propunha que “*toda formação social, caracterizável por certa relação entre as classes sociais, implica a existência de posições políticas e ideológicas, que não são feitas de indivíduos, mas que se organizam em formações que mantêm em si relações de antagonismo, de aliança ou de dominação*” (apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012, p. 241). Nestas formações ideológicas estariam incluídas uma ou várias formações discursivas. Ligadas umas às outras, estas determinariam o que pode e o que não pode ser dito em

¹⁶Grifo nosso

determinada situação. É importante frisar que o assujeitamento ocorre dentro das formações discursivas.

Mesmo este avanço da conceituação de formação discursiva foi revisto por Pêcheux na década de 70, quando esclareceu que:

Uma *formação discursiva* não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente “invadida” por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras *formações discursivas*) que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo, sob a forma “pré-construídos” e “discursos transversos”). (PÊCHEUX apud CHARANDEAU; MAINGUENEAU, 2012, p. 241)

Metaforizando os três conceitos, eu diria que o discurso é um barco de enunciados que navega sobre uma formação discursiva. Esse barco vai conduzido por sujeitos que, entretanto, transitam sua identidades entre uma e outra margem durante todo o percurso. Então, os sujeitos são no discurso tanto os seus condutores, como o seu princípio e seu fim.

2.6 Identidade sem princípios, sem meios e sem fins

O que chamamos de “crise de identidade” é uma constatação de mudanças no comportamento geral da sociedade, de uma forma geral. Pode-se dizer que mudanças desta ordem sempre devem ter ocorridos, entretanto, emergiram no último século em torno de comportamentos morais arraigados que não eram há muito tempo questionados. Nas palavras de Stuart Hall:

A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 7)

Acontece que mudanças desta ordem geram desconforto aos que vêm conduzindo tradições amplamente unificadas, e por muito tempo estáveis. Este desconforto é o que chamamos de crise.

Do iluminista ao pós-moderno, ilustrados por Hall, passando pelo sociológico, o sujeito sofreu as influências de: Revolução Francesa, independência americana, duas grandes guerras, holocausto, Guerra Fria e bomba atômica, além dos movimentos de libertação identitárias, tais como o Romantismo, o Modernismo e o Feminismo, entre outros. Esse

caminho vem de definir a identidade pós-moderna, assim como o sujeito pós-moderno, mais aberto à fragmentação, seja no nível interno e pessoal, seja no externo e coletivo/social.

É de suma importância compreender que mesmo que tenha ralentado durante longo período, a identidade sempre foi transitória, porque sempre esteve em formação, nunca acabada – e nunca estará completa. Stuart Hall diz que deveríamos pensar não em identidade, mas em identificação, exatamente por não ser algo que se possa se dar por terminado, uma vez que é um “processo em andamento”. Diz ele, entretanto, entretanto, que “*o conceito de identificação acaba por ser um dos conceitos menos bem desenvolvidos da teoria social e cultural, quase tão ardiloso – embora preferível – quando o de identidade*” (HALL, 2006, p. 105).

Pensando dessa maneira, podemos verificar que crise de identidades nada mais é do que a resistência aos modos comportamentais e discursivos resultantes de novas consciências e que impulsionam a própria evolução.

2.7 Elomar em resistência

Neste ítem vamos abordar o tema Nordeste como uma invenção identitária, produto de relações de poder e saber, fruto de práticas discursivas. Uma ideia vendida pela mídia – e não só por ela – como um lugar de misérias. Entretanto, tanto o inventor como o inventado são produtos de efeitos de verdade, capacitores daquela relação.

Para compreender essa relação e chegarmos ao texto de Elomar ora em estudo, vamos passar por dois caminhos que se estreitam e tangenciam. O primeiro é o conceito de Foucault de poder e resistência vislumbrado em textos do autor e de seus comentadores Simone Sobral Sampaio (2006) e Guilherme Castelo Branco (2001), e o segundo é o livro *Invenção do Nordeste*, do analista do discurso Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011).

Quanto ao Auto da Catingueira, vamos explorar um pouco do Quinto Canto, cujo título “Das violas da Morte” apresenta um desafio de violeiros em que um é o tropeiro curraleirinho, ou seja, da localidade, e o outro é o que recebeu de Elomar o nome de “Cantador do Nordeste” e o tratamento de forasteiro, como se ali, no sertão da Bahia, onde se passa a história de Dassanta contada no Auto, não fosse também Nordeste. Mas será que é? Afinal, o que é o Nordeste?

O que sabemos é que se trata de uma região geográfica brasileira, como também são o Sul, o Sudeste, o Centro-Oeste e o Norte. O Brasil está cartograficamente dividido em cinco regiões, ainda que, postos em bússola, nem sempre correspondam os nomes aos pontos cardeais por eles indicados. O Amazonas, por exemplo, não seria, além de norte, também oeste do Brasil? O Acre estaria no extremo oeste do país e apenas um pouco ao norte, a Bahia tem uma ponta no nordeste, outra no sudeste e outra no centro. Se geograficamente as nomenclaturas estão confusas em relação aos cardeais, culturalmente, a bagunça compreendida entre as regiões é ainda maior.

A primeira divisão regional do Brasil aconteceu em 1913 e levou em consideração a posição geográfica e as características do meio físico. O país ficou dividido em cinco regiões: Brasil Setentrional (Acre, Amazonas e Pará); Norte-Oriental (Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas); Oriental (Sergipe, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Distrito Federal e Minas Gerais); Meridional (São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) e Central (Goiás e Mato Grosso). O Nordeste como é atualmente foi dividido em 1969, quando o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE - fonte destas informações) dividiu o país nas cinco regiões que conhecemos hoje. Os estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia, além da ilha de Fernando de Noronha compõem hoje a região Nordeste.

Sabemos, contudo, e Albuquerque Junior (2011) publica isso em seu livro, que até meados do século passado, ao largo dessas definições cartográficas do IBGE, a divisão era assim conhecida: abaixo da Bahia era o sul e acima, o norte. Então, quem chegava ao sul vindo dos estados acima dessa linha imaginária, eram os nortistas, e quem chegava ao norte vindo de baixo, eram sulistas. Ou seja, nortistas existiam apenas para sulistas e sulista era a identidade imputada pelos nortistas. O contraste entre as regiões opostas está bem clara na publicação do *“principal jornal paulista, em 1920”* (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 55): *“... Incontestável o sul do Brasil, isto é a região que vai da Bahia até o Rio Grande do Sul, apresenta um tal aspecto de progresso em sua vida material que forma um contraste doloroso com o abandono em que se encontra o Norte, com seus desertos, sua ignorância, sua falta de higiene, sua pobreza, seu servilismo”* (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 55). Vemos aí, e no trecho abaixo, como era identificado o Norte do Brasil: pobre, sem higiene, desértico, ignorante e servil, tudo o que o Sul “não era”, e o risco que isso representava:

A diferenciação progressiva entre o Norte e o Sul do país já era tema de diferentes discursos, desde o final do século XIX. Coerentes com os paradigmas naturalistas, colocam como responsável por tal distanciamento as questões de raça e do meio.

Nina Rodrigues¹⁷, por exemplo, já chamava a atenção para o perigo constante de dilaceramento da nacionalidade entre uma civilização de brancos no Sul e a predominância mestiça e negra no Norte. A imagem da guerra civil americana, ainda bem presente, fazia aumentar os temores de uma secessão entre dois espaços que claramente se desenvolviam em ritmos diferentes. Para Nina, isso se explicava pela presença majoritária do mestiço indolente, inerte, subserviente na área ao Norte do país e pela dominância do elemento branco, forte, empreendedor, dominador, nas áreas do Sul (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 70)

Fica claro o receio de um movimento separatista que só poderia ser desarticulado (i) com a fragmentação das regiões, principalmente o Sul, em Sul, Sudeste e Centro-Oeste; (ii) com investimentos na transformação sócio-cultural do que se dividiu em Norte e Nordeste. O pulo do gato do Nordeste, entretanto, aconteceu, segundo Albuquerque Junior (2011), com a criação de uma consciência regionalista nordestina, ou, nas palavras do autor: “a invenção imagético-discursiva do Nordeste” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 88). Nessa questão, até mesmo uma origem foi atribuída à região, a partir do Congresso Regionalista de 1926, que aconteceu em Recife–PE. Sugeriram que a história do Nordeste datava do século XVI, mesmo Gilberto Freyre (2003), atribui a diferenciação identitária nordestina à influência dos holandeses no século XVII. Para este autor, a consciência regional nordestina é anterior à consciência nacional. A partir desse momento está lançado no ar o orgulho de ser nordestino, de ter uma identidade, e é essa identidade regional que permite “*costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado e que atribuem um sentido à existência cada vez mais sem significado*” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 91). Assim, ironicamente, o “Nordeste Tradicional” é um produto discursivo da modernidade.

Elomar evoca em sua obra essa “Tradição” como forma de resistência ao Nordeste pós-moderno, não só linguisticamente, mas também na escolha de melodias que aludem a cantos medievais e gregorianos. Além de se referir em alguns momentos do Auto a uma “tradição catingueira”, usa linguajar típico da oralidade mesclado de termos do Português arcaico, difíceis de serem identificados quando não grafados (u’a, nua etc.), Elomar abusa dos elementos dessa “tradição” e insere suas personagens e histórias nesse lugar inventado, de lirismo e saudades, retrato fantasioso de um lugar que nunca existiu.

¹⁷Escritor, autor de “Os Africanos no Brasil”, Editora UNB, São Paulo, 1982.

Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 91)

O Nordeste passa a ser uma invenção, não apenas da política, mas de quem quiser inventá-lo e reinventá-lo. Assim, o nordeste de Gilberto Freyre é um, o de Ariano Suassuna é outro, diferente do nordeste de Patativa do Assaré que também difere de outros como Luiz Gonzaga, Graciliano Ramos ou Rachel de Queiroz. Elomar não fica atrás e cria o seu lugar tornando difícil defini-lo como sertão, nordeste, cerrado ou o que seja. O lugar de Elomar é uma bolha no meio de toda essa invenção, que resiste ao que sequer existe, ou que resiste a ele mesmo.

2.7.1 O desafio é a resistência

Não podemos prosseguir sem nos embrenharmos nos conceitos de poder e resistência de Michel Foucault, pela associação feita aos agentes, mais do que aos conceitos: “*Não é o poder, mas o sujeito que constitui o tema geral de minha pesquisa*” (RABINO; DREYFUS, 1995, p. 239).

No texto “O Sujeito e o Poder”, Foucault vai atrás de saber o modo como os seres humanos tornaram-se sujeitos – objetivação. E para entender a objetivação do sujeito, esboçou uma teoria do poder, para concluir que o poder não existe, mas apenas expectativa de poder, que ocorre somente em relações de poder, estas, por sua vez, geridas por forças em resistência. Então, todas as vezes que citado neste texto, o poder, entenda-se como “relação de poder”.

O poder existe desde que existem as pessoas e a relação entre elas: a relação entre as pessoas é sempre uma relação de poder. E é a partir das relações de poder que acontece o assujeitamento ou, em outras palavras, a produção de identidade. Foucault ressalta que as lutas contra o poder são, em verdade, lutas contra as formas de assujeitamento, de dominação e de exploração. O poder em si não é alvo de combate, uma vez que ele é uma relação de consensualidades e resistências controladas.

Interessante é a distinção do termo sujeito por Foucault, indicando-lhe dois sentidos: um é estar sujeito a alguém e outro é estar preso a sua própria identidade. No caso do nosso

corpus, em especial o quinto canto do Auto da Catingueira, essa relação entre sujeitos pode ser exemplificada com os dois desafiantes: onde um é sujeito ao outro, o outro se identifica, e vice-versa, num jogo de palavras e cantos em que fica explícita a relação de poder. Observe que ao findar o desafio, não sobra o poder, nem a expectativa de poder, cuja existência se condiciona ao exercício, à resistência.

Parece-me então que, de uma forma ou de outra, a sujeição tolhe a liberdade e a identidade é o que permite ao sujeito tomar consciência de sua existência: se sou isso é porque existo. Veremos que, por outro lado, o assujeitamento oferece o conforto da segurança, por isso, talvez seja acatável, afinal de contas, queremos viver em paz e em segurança. Destoar pode nos parecer loucura e, pior do que a nós, pode parecer aos outros loucura, e a loucura gera exclusão. O preço que pagamos pela segurança de pertencer ao grupo é acatar o que nos sujeita.

Ainda para exemplificar essa relação de sujeição explícita no desafio elomariano, transcrevo parte da abertura do Canto:

Dassanta e seu companheiro chegam em noite de lua cheia a uma festa num lugar demoninado Cabeceira. Entram no momento em que cantadores da função estão cantando Clariô. Um violeiro vindo de longe, de passagem por aquele lugar, se sente tocado pela beleza da mulher que chega; pega a viola e cortando o canto de Clariô, convida a qualquer dos convivas para a peleja. Vendo que ninguém se manifesta e sentindo a pressão do olhar das figuras e cavalheiros sobre si, o tropeiro amigo e companheiro de Dassanta se vê obrigado a rebater, o que faz temeroso, pois vai enfrentar um profissional do desafio do Alto Nordeste. Ele percebe logo na abertura, quando o outro entra cantando gêneros desconhecidos, com filtros e vícios costumeiros, pois, no desafio, agressividade, violência e humilhação são as armas mais usadas para arrancar os arroubos da plateia pelos cantadores daquelas bandas, ao passo que ele tão somente é pequeno cantador curraleirinho (pé duro), afeito apenas ao Canto entre malungos – puxando a tropa na estrada ou nos pousos, nas rancharias à noite – enquanto a feijoada cozinha, pequenos confrontos de parcelas, tiranas; amarração ou voltado inteiro, gêneros de cantoria comuns na sua região, no Sudoeste da Bahia, no Mato Cipó, na região do rio de Contas e do rio Gavião (ELOMAR, 2011, p. 27).

O episódio acima mostra que o desafio entre dois violeiros acontece por causa do amor de Dassanta, esta casada com o Tropeiro curraleirinho. Quando o Cantador do Nordeste desafia alguém a lhe enfrentar na viola, ninguém quer. Ora, não haverá poder de um sobre o outro se não houver o desafio. Entretanto, quando Dassanta é citada, expondo os brios de “macheza” do curraleirinho, não há como fugir da cantoria desafiante, sob pena de perder o conforto e a confiança de sua comunidade. O tropeiro da casa é o sujeito assujeitado, sujeito a: “Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência,

e preso à sua própria identidade por uma consciência e autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a”. (FOUCAULT, 1995, p. 235)

2.7.2 Eita sujeito malsinado!

Lutamos, segundo Foucault, contra a sujeição, e isso acontece juntamente às lutas contra as formas de dominação e de exploração, que são, em nossa opinião, o objetivo geral do assujeitamento. Ele acredita – ainda com base no texto “O sujeito e o Poder” – que, apesar de atual, a luta contra a submissão da subjetividade já aconteceu em outros tempos e nos remete aos séculos XV e XVI, com os movimentos da Reforma, que podem ser considerados como uma luta por uma nova subjetividade. A luta contra a sujeição normalmente está associada às lutas contra a exploração e contra a dominação e, dessa forma, não podem ser estudadas separadamente.

Mas Foucault reformula seu pensamento ao longo de sua filosofia. Guilherme Castelo Branco (2001), em seus estudos sobre a resistência em Foucault, anota três fases distintas do filósofo: o arqueologista, o analítico e o último Foucault, assim mesmo nomeado.

Ele elucida que o Foucault da arqueologia compreende a política como tarefa funcional de controle do funcionamento econômico-social. A política é mantida pelos tecnocratas que fingem ou acreditam mesmo estarem agindo pelo bem comum. Dessa maneira, para o pensador francês, a promessa de um mundo melhor é engodo. Citando uma fala de Foucault: “ora, eu não creio que a noção de felicidade seja verdadeiramente pensável. A felicidade não existe, a felicidade humana ainda menos”. (FOUCAULT, 1994, v. 4, p. 618, apud CASTELO BRANCO, 2001)

Nesse momento, Foucault compreende o sujeito como um “*efeito de superfície*”, nas palavras de Castelo Branco, “*espuma que reverbera a força das ondas*” (p. 239), ou seja, produto do meio. O sujeito é tramado e constituído pela ação da estrutura. Simone Sobral Sampaio (2006) que, no livro “Foucault e a resistência” esclarece os sentidos de sujeito a que se refere o filósofo e que indivíduos não só se assujeitam por ordenamento externo, mas por inserção na ordem:

Além do poder, há, portanto um outro centramento nas pesquisas de Foucault: o sujeito, ou ainda, como o poder opera em seu processo de objetivação do sujeito. Foucault se refere ao sujeito no sentido de assujeitamento e não no sentido do espírito que conhece, ou do guia primordial da revolução. Entretanto ser sujeitado não implica submeter-se a uma ordem exterior, o que supõe uma relação de pura

dominação, mas inserir-se como indivíduo (num processo que alcança todos os indivíduos, sem exceção ou exclusividade) em uma rede contínua, um dispositivo normativo que reproduz e transforma em sujeitos tais indivíduos. Os sujeitos são indivíduos entranhados no jogo estratégico do poder, jogo que não é bom ou mau em si mesmo, mas se move pelo confronto, pela disputa de uma identidade a ser sempre construída historicamente. (SAMPAIO, 2006, p. 76)

Nada fica mais distante do pensamento de Foucault, nesse momento, do que a crença de que seria possível transformar o mundo por meio de um ato de vontade, individual ou coletivo, motivado pela consciência humana, mas isso muda nos anos 70, quando o pensador reformula seu pensamento acerca do poder e das relações de poder. Para ele, há uma insuficiência das teorias do poder tradicionais, sejam estas as liberais ou as marxistas. Começa então a fase da analítica do poder.

Minha pesquisa incide nas técnicas do poder, na tecnologia do poder. Ela consiste em estudar como o poder domina e se faz obedecer. Após os séculos XVII e XIX, essa tecnologia desenvolveu-se enormemente, entretanto, nenhuma pesquisa sobre este tema foi realizada. (FOUCAULT, 1994, p.532 apud CASTELO BRANCO, 2001)

Os antagonismos são a proposta de Foucault para a compreensão do poder: “*para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistência e as tentativas de dissociar estas relações*” (FOUCAULT, 1995. p. 234, apud SAMPAIO, 2006). Assim, para entender a sanidade é preciso compreender primeiro o que resiste a ela, ou seja, a loucura; para entender as relações de poder devemos entender o que resiste a elas, no caso do poder do homem sobre a mulher, entenda primeira a resistência da mulher a este poder.

O que eram arqueológicos, com a apresentação das “posses do poder, de origem do poder, de campo de ação do poder etc, são substituídos pela hipótese de que o poder está disseminado por todas as partes do mundo social, numa trama complexa e heterogênea de relações de poder, na qual as resistências ao poder também tomam parte e presentificam-se” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 240).

Ainda na fase arqueológica, Foucault acha que a resistência ao poder é ineficiente e raras são as passagens citadas por ele: “*uma das razões para essa escassez de referências quanto às resistências ao poder, talvez, esteja na delimitação, nessa fase, do alcance e estatuto das lutas de resistência, nas quais os indivíduos pouco ou nada têm a fazer*” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 240). Castelo Branco cita Foucault:

O que me parece característico da forma de controle atual é o fato de que ele se exerce sobre cada indivíduo: um controle que nos fabrica, impondo-nos uma

individualidade, uma identidade. (...) creio que, hoje, a individualidade é completamente controlada pelo poder e que nós somos individualizados, no fundo pelo próprio poder. Dizendo de outro modo, eu não creio que a individualização se oponha ao poder, mas pelo contrário, eu diria que nossa individualidade, a identidade obrigatória de cada um é efeito e instrumento do poder, e o que este mais teme é: a força e a violência dos grupos. (FOUCAULT, 1994, p. 662, apud CASTELO BRANCO)

Na fase analítica, a proposta do filósofo sobre antagonismos reforça sua ideia de que a resistência é anterior ao poder. Anterior não no sentido de vir antes, mas de estar diante, simultaneamente. Essa ideia é o que nos leva a concluir que a resistência, e apenas ela, é o que torna o poder mais próximo, instituindo uma expectativa de poder, esta sim, a peça fundamental para o funcionamento desse mecanismo. Para compreensão desse sentido de anterior, vejamos a relação entre o hoje e o amanhã, sendo o hoje a condição necessária para o amanhã, que nunca chega, ou seja, o hoje concebe tão somente a expectativa do amanhã pois se chegasse, o amanhã extinguiria o hoje. Ora, mas o hoje é condição necessária para o amanhã, se extinto o hoje, extinto será o amanhã. Assim se dá com a resistência e o poder, ou, a expectativa do poder.

Não há relações de poder sem resistências; estas são tão mais reais e eficazes por se formarem lá mesmo onde se exercem as relações de poder; a resistência ao poder não precisa vir de outro lugar para ser real, mas ela não está capturada pelo poder porque lhe é compatriota. Ela existe ainda mais por estar onde está o poder; ela é portanto como ele, múltipla e integrável a estratégias globais. A luta de classes pode, pois, não ser a “*ratio* do exercício do poder” e ser no entanto “garantia de inteligibilidade” de certas grandes estratégias (FOUCAULT, 1994, p. 425, apud SAMPAIO, 2006)

Castelo Branco esclarece que não é assim tão simples a abordagem sobre a oposição grupos versus poder, já que nem toda luta de classe é uma luta de resistência. Foucault levanta uma série de ressalvas para a compreensão dessa oposição, e o comentador enumera algumas, a saber:

Primeira: “... talvez a mais importante, vem da constatação, decorrente de suas pesquisas históricas, de que muitas lutas supostamente contestadoras seriam, desde seu início, lutas visando a inclusão e/ou legitimação na ordem estabelecida: seria o caso das lutas pelo direito à habitação, saúde, higiene etc., que acabam consolidando as estruturas do poder e auxiliando no desenvolvimento de suas técnicas de individuação”;

Segunda: “... o fato reconhecido de que toda luta acaba sendo assimilada, ao fim e ao cabo, pelas malhas do poder”;

Terceira: “... sua descrença no potencial transformador e revolucionário dos partidos e grupos políticos; antes disso, para Foucault, a luta partidária, nos moldes secularmente praticados, nada mais é do que um sinal da extraordinária esterilidade política de nosso tempo”. (CASTELO BRANCO, 2001, p. 241)

Foucault aborda o perigo de escamoteação nas chamadas lutas de classes, comuns no século XX, dos mecanismos de manipulação de massa, especialmente no campo político e esclarece que esses mecanismos não são específicos de regimes autoritários, mas que estão em todos os lugares, até mesmo em países conhecidos como democráticos: “*quem, no fim das contas, para Foucault, desenvolveu de forma mais cabal e eficaz as técnicas de normalização dos indivíduos, senão os sistemas políticos inspirados nas diversas versões do liberalismo?*”.(CASTELO BRANCO, 2001, p. 241)

Por volta de 1978, Foucault passou a acompanhar movimentos como os do sindicato SOLIDARIEDADE na Polônia e da queda do Xa Reza Pahlevi, do Irã, este acompanhado de perto pelo pensador francês, que concluiu que a luta no Irã, “não se dirigiu nem afetou apenas ao inimigo direto, ou seja, a ditadura do Xá, mas também a todo o jogo de forças externo ligado ao caso iraniano”, ou, nas palavras de Foucault:

É um movimento para se livrar ao mesmo tempo da dominação vinda do exterior e da política interna... (...) é a insurreição dos homens de mãos nuas que querem levantar o formidável fardo que pesa sobre cada um de nós, mas mais particularmente sobre eles, os trabalhadores de petróleo, os camponeses nas fronteiras dos impérios: o fardo da ordem do mundo inteiro. Ela é, talvez, a primeira grande insurreição contra sistemas planetários, a forma mais moderna de revolta e a mais louca. (FOUCAULT, 1994, apud CASTELO BRANCO, P. 242)

Se Foucault estava certo ou não nesse pensamento, Castelo Branco exime-se de questionar, mas lembra que esse novo momento foucaultiano, deu uma guinada no pensamento do filósofo e um novo gás em seu trabalho teórico:

A POSSIBILIDADE DE TRANSFORMAÇÃO DO MUNDO POR INTERMÉDIO DE PRÁTICAS CONTESTADORAS.

Esse é o fundamento do chamado “Último Foucault” (uF) e o que o anima. Nesse período, compreendido entre 1978 e 1984, ele passa a estudar o papel das resistências, em todas as suas dimensões, na trama complexa das relações de poder, na atualidade, seus antecedentes históricos e suas perspectivas de êxito.

A partir de então, as resistências ao poder, para o pensador, passam a ser aquelas que visam à defesa da liberdade, e Castelo Branco (2001) ressalta a diferença de pensamento do arqueologista e do uF, lembrando que para o primeiro os indivíduos pouco ou nada podiam fazer nas lutas de transformação do mundo social e político, enquanto que o uF pensa na liberdade como fruto do indivíduo ético, sensível e racional: “*a liberdade é a condição ontológica da ética. Mas a ética é a forma refletida que a liberdade assume.*” Em outro

momento, há a afirmação categórica de Foucault sobre a liberdade: “*Eu acredito solidamente na liberdade humana*”. (apud CASTELO BRANCO 2001, p. 243)

Esse uF pensa realmente que a liberdade é possível e que é fruto de uma resistência que ele chamou de anárquica. Ao contrário do que pensava anteriormente, Foucault afirma que é errada a ideia de que o poder seja um sistema de dominação que tudo controla e que não deixa nenhum lugar para a liberdade.

Talvez Foucault quisesse mostrar o quanto estaria interessado em contribuir para o processo criativo das lutas de resistência, e que esse processo criativo das estratégias e das lutas decorre das artimanhas da liberdade. Ou seja, é necessário aproveitar as brechas de liberdade deixadas pelos sistemas de dominação para se criarem as formas de resistências inerentes a cada relação de poder, sejam elas econômica, social, institucional, sexual etc.

A partir desse contexto, a investigação de Foucault, segundo ele próprio, “*consiste em tomar as formas de resistência aos diferentes tipos de poder como ponto de partida*” (apud CASTELO BRANCO, 2001, p. 243)

Foucault, no texto “O Sujeito e o Poder” (RABINO; DREYFUS, 1995, p. 239) define o exercício do poder como um modo de ação sobre a ação dos outros, incluindo o elemento “liberdade” como fundamental: “*o poder não se exerce senão sobre sujeitos livres*”, e explica o que entende por “sujeitos livres”:

Entendamos por isso sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidades no qual muitas condutas, muitas reações e diversos modos de comportamento podem ter lugar (RABINO; DREYFUS, 1995, p. 239).

A escravidão é um exemplo do que não representa uma relação de poder, mas de dominação. Quando o homem está acorrentado é uma relação física constrangedora.

2.7.3 Poderes em luta

São três as principais lutas contra o poder estudadas por Foucault, a saber: lutas contra a dominação étnica, social, religiosa; lutas contra as formas de exploração, que separam o indivíduo daquilo que ele produz; e as lutas contra o assujeitamento e contra as diversas formas de subjetivação e submissão.

Esta última é o mote principal do uF, que elevou as lutas que levantam o estatuto do indivíduo à primeira grandeza. Estas são lutas contra as tecnologias do poder¹⁸ desenvolvidas para conhecer, dirigir e controlar a vida das pessoas, seus estilos de existência, suas maneiras de sentir, de avaliar, de pensar e de pensar uma resistência. Além disso, como bem explica Sampaio:

... o processo de combate às formas de sujeição encontra-se ligado à luta contra os processos de dominação e exploração. Vale ressaltar, essa ligação ocorre porque o combate ao assujeitamento sustenta e faz funcionar as outras duas formas de luta, que se apóiam reciprocamente, e não porque essas representem o efeito secundário desses processos (SAMPAIO, 2006, p. 78).

Foucault aponta o surgimento do Estado, no século XVI, como a causa principal de este tipo de luta (contra a sujeição) prevalecer na sociedade. O Estado é um tipo de poder político que ignora os indivíduos, ou seja, voltado para o grupo – por isso necessário se torna para ele o assujeitamento dos povos –, mas para Foucault essa constituição de poder tanto é totalizadora como individualizante, e essa característica vem do fato de ser o Estado moderno ocidental a integração de uma nova forma política e de uma antiga tecnologia de poder, que vem das instituições cristãs. O filósofo chama isso de poder pastoral.

Sobre o poder pastoral ele enumera algumas características, dentre as quais a mais importante é que é um poder individualizante, ou seja, que visa ao indivíduo. O Estado, sendo uma nova forma do poder pastoral, absorveu-lhe características e o aprimorou como sendo a “matriz moderna da individualização”. O Estado leva, então, o poder pastoral para fora das instituições religiosas da seguinte forma: em primeiro lugar, a salvação celestial prometida pela Igreja passa do outro para este mundo mesmo nas palavras bem-estar, saúde, segurança etc. Um reforço na administração deste poder pastoral é o segundo ponto. Passa ele agora a ser exercido não só pelo Estado, mas também por organismos a ele associados, tais como a polícia, que Foucault lembra ter sido criada não apenas para manter a ordem e proteger os governos, mas, principalmente, para garantir a higiene, a saúde, os padrões urbanos necessários à produção artesanal e seu comércio, ou seja, servir ao poder econômico, garantindo a produção. A família, benfeitores e filantropos também exerceram o poder pastoral. Por fim, o objetivo se multiplica, e passa a enfatizar o desenvolvimento do “saber

¹⁸Estas tecnologias entendo como sendo as midiáticas e artísticas (arte conduzida), no âmbito da televisão, do cinema etc, além da internet, da moda, dos costumes induzidos, da moral imposta, e, na economia, o consumo e o crédito desmedido, ou seja, a chamada escravidão moderna, a que nos dá uma suposta e ilusória sensação de liberdade.

sobre o homem” não só ao indivíduo, mas também à população. Em outras palavras, o poder pastoral, antes exercido apenas pela Igreja, passa ao exercício da sociedade, em que se diga família, medicina, psiquiatria, educação e dos empregadores.

Essas instituições no exercício de seus poderes, pastorais ou não, são as produtoras de identidades e também suas dirigentes, ao lado e a serviço do Estado, a partir do século XVIII, com a finalidade de garantir a sustentação dos meios de produção.

Assim como o poder pastoral, para Foucault, substituiu o poder do Estado, essas novas tecnologias substituem o poder pastoral.

Sobre o assujeitamento moderno, Castelo Branco diz:

Esse processo de controle nada mais é do que o sujeito assujeitado a normas e padrões de constituição de sua subjetividade, e auto-identificado por meio de regras previamente perpetradas de conduta. Trata-se, nesse caso, do indivíduo condicionado e autocondicionado, do bom moço instituído nos padrões individualistas do modo de vida, para dar um exemplo ocidental, regido pela moralidade capitalista e seu paradigma do modo de ser burguês. (CASTELO BRANCO, 2001, p. 246)

Foucault então propõe a seguinte palavra de ordem para a luta de resistência em torno do estatuto da individuação: “sem dúvida, o objetivo principal, hoje, não é o de descobrirmos, mas o de nos recusarmos a ser o que somos”.

Essas lutas de resistência em favor do não-ser são, para Foucault, lutas anárquicas, por não terem um objetivo definido futuro a alcançar. Ele diz que o inimigo a ser combatido é o inimigo imediato e não o inimigo número um. São estas lutas que podem realizar o ideal de liberdade, autonomia e autogoverno.

2.7.4 Anarquia de poderes e resistências

O que aconteceu com o Nordeste e o que acontece com a obra de Elomar são exemplos de poderes e resistências em anarquia, a começar pela “Invenção do Nordeste”, seja pelo reino encantado do sertão de Elomar ou o de Ariano Suassuna, seja pelo folclórico freyriano, ou ainda, inventado na secura dos romancistas de trinta, como eram chamados os regionalistas que seguiram à Bagaceira, de José Américo de Almeida, estes apoiados na instituição da verossimilhança para criar um cenário nordestino ao sabor de suas criatividades faceiras. Sobre essa invenção pela literatura, Albuquerque Junior (2011) nos diz:

Embora com obras muito diferentes, estes autores e artistas têm em comum o fato de serem construtores de um Nordeste, cujas visibilidade e dizibilidade estão centradas na memória, na reação ao moderno, na busca do passado como dimensão temporal; assinaladas positivamente em sua relação com o presente. Este Nordeste é uma máquina imagético-discursiva que combate a autonomia, a inventividade e apóia a rotina e a submissão, mesmo que esta rotina não seja o objetivo explícito, consciente de seus autores, ela é uma maquinaria discursiva que tenta evitar que os homens se apropriem de sua história, que a façam, mas sim que vivam uma história pronta, já feita pelos outros, pelos antigos; que se ache “natural” viver sempre da mesma forma as mesmas injustiças, misérias e discriminações. Se o passado é melhor que o presente e ele é a melhor promessa de futuro, caberia a todos se baterem pela volta dos antigos territórios esfacelados pela história (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 101)

Albuquerque Junior recruta, ainda, o Movimento Regionalista e Tradicionalista do Recife, ligado a Gilberto Freyre, e o Congresso Regionalista de 1926 como os criadores dessa nova formação discursiva que pensava a região como um problema social. Nesse momento, as artes abrigavam-se no movimento modernista iniciado em 1922, mas Freyre, que radicava a nacionalidade na tradição, considerava-o “desnacionalizador” uma vez que rompia com a “tradição nacional”. Na literatura, o defensor dessa tradição e coinventor desse nordeste nacional tradicionalista foi José Lins do Rego, que comungava as ideias de Gilberto Freyre. Para ele, o modernismo derrubou ídolos, mas criou outros; o romance modernista era “*arrevesado e feito para eruditos*” (apud ALBUQUERQUE JUNIOR, p.102) e se diferenciava do romance nordestino (romance de 30), este sim “*vigoroso, que vinha da terra, da alma do povo e que era simples como esse* (o nordestino). *Uma produção que ligava o moderno ao eterno, um canto triste*” (apud ALBUQUERQUE JUNIOR, p.102). Estava aí travada mais uma luta de resistências, uma relação de poder entre os modernistas e os regionalistas que resultou na criação do nordeste tal como ele se apresenta nas atuais formações discursivas que a ele remetem.

Elomar é um resistente. A apresentação de sua obra na forma do que ele teima em chamar de ópera, é uma chamada ao tradicional, ao eruditismo rompido pelo modernismo. Ao mesmo tempo, o cavandante¹⁹ se coloca em resistência ao modelo tradicionalista de Gilberto Freyre e retruca seu sertanejo em outros discursos, como ele mesmo diz no folheto de abertura da obra, “*que falem de um tempo e um espaço perdidos na eterna entropia rerum*²⁰”.

A busca pelos termos que comporiam uma “*linguagem dialetal sertaneza*” (lembro que o z é por conta dele), também indica a resistência de sua obra aos invencionismos pré e

¹⁹Alcunha com que se autoneomeou o artista

²⁰entropia = medida de perda; rerum = coisa

modernos, indo para além dos tropicalistas, pós-modernos e tudo o mais que se inventou sobre o sertão nordestino ao longo do último século. O artista se insere e a suas personagens na bolha que criou e que se mantém, apesar da aparente fragilidade, intacta, sem vazamentos, apesar de se debater de lado a outro dessa invencionice anárquica.

O sertão de Elomar talvez nem esteja no Nordeste, já que esta bolha viaja no tempo: vai até o período medieval buscar trovadores e léxicos medievais; e no espaço: “*nas minhas andanças dent do cerrado, já vi coisas do invisivi e do malassombrado*”²¹. Isso o que estou chamando de bolha elomariana é mais uma *invenção do nordeste*, a instituição de uma formação discursiva própria que cria um *ethos*²² do nordestino sertanejo, resistente a todas as outras, mas assujeitado em seu interior. A bolha elomariana é a afirmação do não-ser, a recusa dos modelos nordestinos inventados nas formações discursivas modernistas e regionalistas, mas, mesmo sendo uma resistência criativa ou anárquica, como diria Foucault, a obra de Elomar só surtirá esse efeito no estourar de sua bolha.

²¹Recitativo do terceiro canto, versos 40 e 41

²²Vide capítulo referente.

3 DOS DISCURSOS

Apesar de sua redação datar de 1984 e de só ter chegado no Brasil 13 anos mais tarde, traduzido por Sírio Possenti, o livro *Gêneses dos Discursos*, de Dominique Maingueneau, permitiu uma maior abertura da Análise do Discurso de linha francesa (AD) que torna possível a tomada de textos literários como discurso, propondo o interdiscurso como alternativa a exterioridade anteriormente analisada através da figura do autor. Talvez, não fosse por sua semântica global, não pudéssemos propor este estudo discursivo da obra *elomariana*, por exemplo.

Maingueneau deixa claro em seu prefácio para a edição brasileira, em 2008, que o livro é apenas um começo e que muito foi revisto. É sincero e oportuno quando diz que “*alguns pontos me parecem hoje discutíveis: por exemplo, a utilização frouxa da noção de ‘formação discursiva’ (hoje sealaria preferencialmente de ‘posicionamento’), da mesma forma que a ênfase na homogeneidade das ‘competências discursivas’...*” (2008, p. 12). Hoje falamos em prática e comunidades discursivas em contraponto à ideia de formação, e incluímos o *ethos* e as cenas da enunciação nos mecanismos de análise, itens que vamos incluir nesse estudo.

3.1 Interdiscursividade e competência: rizoma de embates e alianças

O conceito de interdiscursividade nos remete a uma formação discursiva sempre em movimento: nem necessariamente circular, nem necessariamente linear. Um discurso realizado compreende outros discursos anteriores que, por sua vez, também se mesclaram a outros e assim por diante.

Formação discursiva é um conceito que foi introduzido por Michel Foucault e posteriormente acolhido por Michel Pêcheux na análise do discurso, definindo como “*aquilo que pode ou deve ser dito*”, mas, conforme comentamos anteriormente, vamos entender como prática, até porque, entendendo a heterogeneidade dos discursos, “*aquilo que pode ou deve ser dito*” não é estável, mas interdiscursivo:

A maneira pela qual se apreende uma formação discursiva oscila entre uma concepção contrastiva, na qual cada uma é pensada como um espaço autônomo que se coloca em relação a outros, e uma concepção interdiscursiva, para qual uma formação discursiva apenas se constitui e se mantém pelo interdiscurso. (MAINGUENEAU, 2012, p. 242)

O interdiscurso é formado pela tríade: universo/campo/espço discursivos. O universo é o mais amplo dos três e compreende as formações discursivas de todos os tipos possíveis de interagir numa dada conjuntura. Quando Maingueneau usa esse termo, “conjuntura dada”, está afirmando tratar-se de um conjunto finito, “mesmo que ele não possa ser apreendido em sua globalidade” (2008, p. 33), ou seja, apesar de ser finito, é tão abrangente que dificilmente o analista necessitaria percorrê-lo em sua totalidade.

Entende-se por “universo discursivo” o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que coexistem, ou melhor, que interagem em uma conjuntura. Esse conjunto é necessariamente finito, mas irrepresentável, jamais concebível em sua totalidade pela AD (MAINGUENEAU, 1997, p.116).

Já o campo e, principalmente, o espaço são, estes sim, plausíveis de estudo, ou seja, sua análise pressupõe um recorte na massa de textos. Essas noções ajudam a orientar o trabalho de escolhas. Os campos discursivos – conjuntos naturalmente menores, mas não necessariamente mais específicos – reúnem formações discursivas delimitadas em determinada região do universo discursivo. Os campos se aliam e se opõem conforme suas funções sociais. Exemplos de campos são: o campo Político, filosófico, gramatical etc, que se mesclam com o(s) outro(s) em comunhão ou oposição.

O “campo discursivo” é definível como um conjunto de formações discursivas que se encontram em relação de concorrência, em sentido amplo, e se delimitam, pois, por uma posição enunciativa em dada região. O recorte de tais campos deve decorrer de hipóteses explícitas e não de uma partição espontânea do universo discursivo. (MAINGUENEAU, 1997, p. 116-117)

Não é possível, entretanto, traçar as linhas exatas de delimitação dos campos, cabendo ao analista a arbitrariedade da ação porque os discursos estão sempre em concorrência e em diferentes direções. Um certo posicionamento no discurso religioso, por exemplo, concorre ora com um posicionamento científico, ora com um político.

Como era de esperar, a delimitação de tais campos não tem nada de evidente, não basta percorrer a história das ideias para vê-los oferecerem-se por si mesmos à apreensão do analista. Nesse nível, é forçoso fazer escolhas, enunciar hipóteses: por

exemplo, para nosso corpus de referência²³, isolamos um campo “devoto”, em vez de nos contentar em visar diretamente um campo “religioso”. (p.34)

E o espaço? Antes dessa conclusão, é necessário levantar uma questão importante sobre a constituição do discurso dentro do campo discursivo. Maingueneau diz que é no interior do campo que se forma o discurso, mas pode ser que isso ocorra com base em outras formações discursivas já existentes:

O que não significa, entretanto, que um discurso se constitua da mesma forma com todos os discursos desse campo; e isso em razão de sua evidente heterogeneidade: uma hierarquia instável opõe discursos dominantes e dominados e todos eles não se situam necessariamente no mesmo plano. Não é possível, pois, determinar a priori as modalidades das relações entre as diversas formações discursivas de um campo. (MAINGUENEAU, 2008, p. 34)

O espaço discursivo, então, aparece como uma solução para delimitar os subconjuntos das formações discursivas – lembrando que estas acontecem no campo. O analista constrói seu espaço discursivo, a partir do recorte proposto.

O “espaço discursivo”, enfim, delimita um subconjunto do campo discursivo, ligando pelo menos duas formações discursivas que, supõe-se, mantêm relações privilegiadas, cruciais para a compreensão dos discursos considerados. Este é, pois, definido a partir de uma decisão do analista, em função de seus objetivos de pesquisa. (MAINGUENEAU, 1997, p. 117)

Ficou fácil compreender agora o que propõe o princípio da heterogeneidade discursiva mencionada no capítulo do livro em que ele trata do interdiscurso. Ora, um discurso se faz a partir de outros discursos, ou seja, se forma, num sentido estrito, por intertextualidade – um dos planos de Maingueneau, que veremos no item seguinte deste trabalho – ou, num sentido amplo, pela interdiscursividade.

Será também dessa forma que o discurso constituído hoje certamente mesclará discursos vindouros. O fechamento de um discurso é sempre instável ou provisório o que quer dizer que como tais, os discursos, em suas fronteiras não preexistem ao recorte a que procedemos e essas fronteiras são provisórias, então, o que identifica um determinado discurso são discursos outros inseridos (velados, protegidos) e discursos outros não inseridos (vetados, proibidos). É o sistema de restrições semânticas que define o zelo ou o veto e garante a coerência textual.

²³Dominique Maingueneau utiliza como corpus os discursos Humanista Devoto e Jansenista.

O sistema de restrições semânticas que teremos de definir não visa de forma alguma produzir frases gramaticais, mas definir operadores de individuação, um filtro que fixa os critérios em virtude dos quais certos textos se distinguem do conjunto dos textos possíveis como pertencendo a uma formação discursiva determinada. (MAINGUENEAU, 2008, p.48)

Mas esse encontro de discursos não acontece de maneira ordeira ou ordenada, de forma que o discurso Primeiro absorva o discurso Segundo e este seu anterior ou posterior e, assim, tudo organizado de forma a que se possa localizar um na superfície textual do outro. Diz Maingueneau (2008) que esse encontro acontece na justaposição espontânea das unidades externas umas às outras.

No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que ele seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma. Ele é aquele que faz sistematicamente falta a um discurso e lhe permite encerrar-se em um todo. É aquela parte de sentido que foi necessário o discurso sacrificar para constituir a própria identidade. (MAINGUENEAU, 2008, p.36-37)

Interessante o que o pesquisador fala a seguir, pois nos remete diretamente ao pensamento de Deleuze & Guattari acerca de rizoma, em *Mil Platôs* (1995). Maingueneau (1987) diz que uma vez acenando para o caráter essencialmente dialógico de todo enunciado do discurso, a imbricação do Mesmo e do Outro não implica o princípio da unidade da formação discursiva em questão. Esse princípio é fruto de um conflito regulado. E o que é um rizoma senão um conflito regulado?

Deleuze & Guattari fugiram da ideia dicotômica, binária, que nos converte em 0 e 1, positivo/negativo, sujeito/objeto, língua e fala e por aí afora, para nos remeter ao múltiplo, a aquilo que ao mesmo tempo mistura, unifica, arrasta todos por todos os cantos, numa infinita ligação entre o Mesmo e o Outro (ou os Outros). O “platô” dessa teoria da multiplicidade é o que ele chamou de rizoma. Originalmente, rizoma é um tipo de caule que permite a partir de si o nascimento de outras plantas de mesma espécie ou híbridas. O pseudocaule da bananeira é um rizoma, por exemplo, o da mandioca também o é, e assim por diante. Mas Deleuze & Guattari ampliam esse conceito, no qual se apoiam:

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada

em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14)

Não é possível distinguir no rizoma seu objeto de origem, assim como não há limites de ligações: apesar de ser uma rede finita, são infinitas suas ligações, qualquer texto já é um trabalho sobre uma massa de textos. Então, vejamos se não é assim que acontecem as formações discursivas dentro de um mesmo campo: o discurso Mesmo se funde e se defende do discurso Outro, num lugar onde não há um Mesmo e um Outro, onde são todos transitórios, instáveis, em permanente formação. O Primado do Interdiscurso, de Maingueneau (*in.*1995) se relaciona com essa posição ao propor irmos além da distinção de heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva, conceitos sugeridos por Jacqueline Authier²⁴, em que se encaixariam alguns planos da Semântica Global, proposta pelo francês.

Dessa maneira, podemos ir além da distinção entre heterogeneidade “mostrada” e heterogeneidade “constitutiva”, revelar a relação com o Outro independentemente de qualquer forma de alteridade marcada. Não se terá de limitar a orientação “dialógica” apenas aos enunciados portadores de citações, alusões etc..., já que o Outro no espaço discursivo não é nada redutível a uma figura de interlocutor. Certamente, poder-se-ia considerar que, para cada um dos discursos, seu Outro é um “tu” virtual, mas essa seria uma apresentação mais elegante do que elucidativa. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.37)

Podemos entender que as tramas rizomáticas não têm início nem fim, mas, assim como uma rede, cujas tramas se fundem em acordos infinitos, é possível delimitar suas fronteiras de materialidade. Possível, mas desnecessário, assim como os limites e conteúdos de um universo discursivo. Em relação à forma, o rizoma não é uma linha coordenada, mas emaranhada. Em se tratando de discurso, essas linhas de idas e vindas tomariam caminhos previsíveis apenas com base no sistema de restrições de cada um. Deleuze & Guattari (1995) apoiam a ideia de rizoma em alguns princípios que veremos a seguir.

O primeiro e o segundo – enumerados assim mesmo pelos autores, juntos num mesmo item – são princípios de conexão e de heterogeneidade, segundo os quais qualquer ponto do rizoma pode e deve se conectar – ou se mesclar, como uma em outra formação discursiva – com qualquer ponto do rizoma:

Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de

²⁴Hétéroénéité montrée et Hétéroénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours. 1982

codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.17)

A obra de Elomar é um grandioso rizoma onde vamos nos emaranhar a partir do Auto da Catingueira e de onde vamos retirar os “fios” que necessitamos para ilustrar o que propomos quando falarmos de interINcompreensão por aliança.

Dito isso é o mesmo que dizer que não só o universo discursivo é um rizoma deleuziano, mas também o campo e o espaço, este último, como vimos, apesar de mais restrito, também pode estar composto de rizomáticas formações discursivas. Se no campo se formam os discursos e estes são formados a partir de outros, eis aí o rizoma no campo discursivo. Já no espaço, as diversas formas de organização, embates e alianças são pontos de imbricação rizomática.

Conforme os princípios primeiro e segundo da teoria do rizoma de Deleuze & Guattari, os pontos, que são diversos e distintos, devem se conectar entre eles. Essa conexão torna a relação heterogênea. Mas assim como Maingueneau explica que a interdiscursividade acontece por meio das restrições possíveis em cada formação discursiva, Deleuze & Guattari apontam que é o agenciamento que aproxima ou repele os pontos de um rizoma. A interseção dos pontos é um agenciamento, como é sempre um agenciamento que produz os enunciados de um discurso.

Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. (...) Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18)

O que eles estão dizendo é que é sempre um agenciamento que produz os enunciados e não um sujeito determinado que agisse como sujeito da enunciação. O enunciado acaba sendo o produto de um agenciamento. Por exemplo, na obra elomariana, Elomar, o escritor, não é o sujeito de nenhuma das enunciações, na verdade, ele é apenas quem “inventa” os agenciamentos – a partir de outros que outros já “inventaram” – que acontecerão no interior de seu cancionário. Ele apenas faz passar uma multiplicidade na outra. Em outras palavras, um agenciamento é um múltiplo de ligações e relações heterogêneas; tanto um motivo como um método, uma força motora.

Deleuze & Guattari falam de agenciamentos coletivos e maquínicos e distinguem um do outro da seguinte maneira: “*agenciamento coletivo de enunciação*”, a partir do qual uma comunidade menor se opõe às máquinas diabólicas do Poder, é a expressão literária dos diagramas de poder cuja geometria, ao mesmo tempo abstrata e material, Foucault tinha já fundado em *Vigiar e Punir*” (1995-1997, vol 1, p. 38). Facilitando a compreensão digo que os agenciamentos coletivos de enunciação são os capazes de produzir subjetividades e os agenciamentos maquínicos ficam a cargo da produção do desejo, sendo que um remete ao outro e vice-versa: “*Toda enunciação individuada permanece prisioneira das significações dominantes, todo desejo significante remete a sujeitos dominados*”. (*idem*) Os agenciamentos, cada um deles, se desenrolam necessariamente e ao mesmo tempo, sobre elementos semióticos, materiais e sociais, ou seja, essa tríade também rizomática pode muito bem estar associada à ideia de competência discursiva e seu sistema de restrições.

Uma primeira semente foi lançada por Noam Chomsky (1971) em relação ao conceito de competência, mas associada ao de performance e em oposição à dicotomia saussuriana língua/fala, onde a competência seria a capacidade de dominar, gerir e utilizar a língua e a performance, a forma utilizada pelo sujeito ao exprimir o enunciado. Um pequeno avanço, mas tímido o suficiente para vaporizar em nuvens de novos conceitos, que aboliram o dicotômico em favor do múltiplo, o sólido estrutural em favor da liquidez moderna.

Assim, para a AD, a competência discursiva consiste no domínio das leis e gêneros do discurso, e esse domínio compreende um conjunto de saberes seriados, múltiplos, rizomáticos e muitas vezes transitórios que o sujeito possui, possuiu ou venha a possuir em prol da intercompreensão ou, como lançou Maingueneau (1997), da interINcompreensão discursiva.

É esta concepção de competência discursiva que nos permite entender este “jogo das compreensões”, disputado nas atividades languageiras de um grupo discursivo ou dentro das diversas instituições que existem em uma dada sociedade.

3.2 Metodologia Global

Antes de entrarmos na discussão acerca da interINcompreensão e mostrar como ela pode estar expressa em relações de embate – como apresenta Maingueneau – e de aliança – como possibilidade –, passemos pelo conjunto de planos discursivos que compõem a semântica global, lembrando que para além destes sete propostos, o estudo de Maingueneau

liberta o analista para a eleição de outros planos que se façam notados e necessários para sua análise. Aos que se perguntam por que seguir o caminho metodológico da Semântica Global, deixo que o autor justifique:

Para nós (...) a vontade de distinguir o fundamental do superficial, o essencial do acessório, leva a um impasse, na medida em que é a significância discursiva em seu conjunto que deve ser inicialmente visada. Não pode haver fundo, “arquitetura” do discurso, mas um sistema que investe o discurso na multiplicidade de suas dimensões. (p. 76)

São sete níveis de análise, cada um deles regido por seu sistema de restrições:

3.2.1 A Intertextualidade

Amiga irmã da interdiscursividade, distancia-se dela, porém, em relação à forma de percepção. Enquanto a interdiscursividade é essencialmente constitutiva, a intertextualidade mostra-se através do intertexto, que são aqueles fragmentos localizáveis na superfície textual, tais como as citações etc. Na intertextualidade de um discurso podemos perceber os tipos de relações que acontecem em um determinado campo discursivo, ou seja, o que está legitimado pelo sistema de restrições. Maingueneau aponta dois níveis de intertextualidade, um ligado à memória discursiva interior ao campo, ou seja, aquilo que o discurso obtém de ordens MESMAS, ou em suas palavras: “...*enunciados semanticamente próximos daqueles autorizados por sua formação discursiva*” (MAINGUENEAU, 2008, p.78) Esse nível, o autor chama de intertextualidade interna. A respeito da intertextualidade externa, assim ele classifica: “*Um discurso define, além do mais, certa relação com outros campos, segundo sejam citáveis ou não; chamaremos a isso de intertextualidade externa*”. Entendendo de uma vez por todas: intertexto é o fragmento localizável e intertextualidade é a relação do discurso com esse fragmento.

3.2.2 O Vocabulário

Pode parecer, mas não são apenas as palavras e seus valores semânticos individualizados. O vocabulário pode ser definido como uma cadeia lexical utilizada com a

finalidade de produzir um determinado sentido. Essa cadeia também é definida por seu sistema de restrições. Existem palavras que não são citáveis, outras são, mas com um sentido próprio atribuído, e outras, ainda, resgatadas de discursos OUTROS.

Não há muito sentido em falar do vocabulário desse ou daquele discurso, como se um discurso possuísse um léxico que lhe fosse próprio. De fato, o mais frequente é que haja explorações semânticas contraditórias das mesmas unidades lexicais pelos diversos discursos. O que quer dizer que a palavra em si mesma não constitui uma unidade de análise pertinente. Em compensação, as análises lexicográficas elaboradas a partir do discurso mostraram claramente o interesse que a construção de redes fundadas na consideração das dimensões paradigmáticas e sintagmáticas e em uma combinação do aspecto quantitativo com o aspecto qualitativo apresenta. (MAINGUENEAU, 2008, p.80)

3.2.3 Os Temas

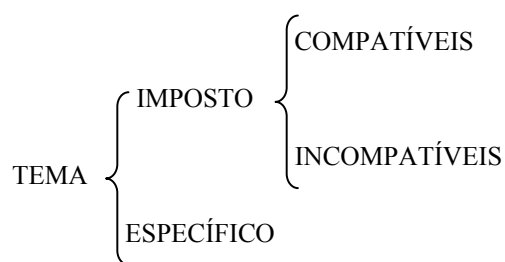
Podemos nos contentar, como sugere Maingueneau com a definição mais vaga de tema: “*aquilo de que trata um texto*”. Porém, ele deixa claro que num estudo mais aprofundado não é assim tão simples tratar do(s) tema(s) de um discurso. A preocupação do estudioso é a de que caíamos exatamente numa rede rizomática em que nos perderíamos em seus múltiplos níveis: “*microtemas de uma frase, de um parágrafo...; macrotemas de uma obra inteira, de muitas obras...*” (MAINGUENEAU, 2008, p.81). Esta obra de Elomar trata da história de Dassanta cuja beleza trouxe desgraças ao sertão, porém, abarca, por exemplo, diversos temas e microtemas que se embolam e sugerem reflexões sobre outros e outros e outros que poderiam ser linhas de uma rizoma: religiosidade/cidadania/seca/chuva/pobreza/usura, e cada um destes deslança em outros e estes ainda em outros que vão se emaranhando dentro da obra. Por ser complexo o assunto, Maingueneau sugere resumir em algumas proposições:

No espaço discursivo,

- a) Um discurso integra semanticamente todos os seus temas, o que significa dizer que eles estão todos de acordo com seu sistema de restrições;
- b) Esses temas se dividem em dois subconjuntos: os temas impostos e os temas específicos;
 - ba) Temas impostos dividem-se em:
 - baa) Temas compatíveis, que convergem com o sistema de restrições semânticas;

bab) Temas incompatíveis, que não convergem com o sistema, mas que, ainda assim, estão integrados em virtude da primeira proposição.

bb) Temas específicos são próprios a um discurso, portanto, sua presença se explica por sua relação semântica privilegiada com o sistema de restrições.



3.2.4 O Estatuto do enunciador e do destinatário

O sentido que se dá ao nome “destinatário” ficaria melhor acomodado na palavra coenunciador, aquele com quem há a troca discursiva. Também nesse nível, o que acontece, ou seja, a forma como os personagens se colocam no discurso depende do sistema de restrições a que estão submetidos. Maingueneau diz que esse processo apresenta duas dimensões: uma institucional e outra intertextual. A primeira é aquela que antigamente chamaríamos de ideológica, mas que hoje tendemos a alocar como pertencimento: a formação à qual pertença vai determinar a forma como eu enuncio. Maingueneau exemplifica com base em seu corpus:

No discurso humanista devoto, por exemplo, o enunciador se considera integrado a uma “Ordem”: é membro de uma comunidade religiosa reconhecida, bispo, mestre-escola... e dirige-se a destinatários também inscritos em “Ordens” socialmente bem caracterizadas (enquanto pais de família, magistrados, donas de casa etc.) (MAINGUENEAU, 2008, p.87).

No Auto da Catingueira, os coenunciadores do discurso também pertencem a uma mesma “ordem”, que poderia bem chamar-se “ordem sertaneja”.

A relação entre os coenunciadores de um discurso é definida pelas diversas fontes de saber que se apresentam, o que reporta à dimensão intertextual, mas que não quer dizer que o

destinatário seja conhecedor dos saberes do enunciador ou vice-versa, mas essa dimensão de saberes define seu estatuto.

3.2.5 Modos de Coesão

Esse nível de análise trata da forma como são dispostos os elementos materiais de um discurso: como uma formação discursiva dispõe seus parágrafos, suas frases, seus capítulos, qual o seu modo de argumentação etc. “*Todas essas junturas de unidades pequenas ou grandes não poderiam escapar à Semântica Global*” (MAINGUENEAU, 2008, p.96). Maingueneau evoca a interdiscursividade novamente nesse item e alude a uma teoria da anáfora discursiva, ou seja, a forma como o discurso constrói sua rede de remissões internas, resgates e ancoragem de seus referentes.

Ao concluir a apresentação da Semântica Global, Maingueneau confirma a rejeição da concepção do discurso como um “sistema de ideias” em prol de uma “autonomia de ideias”, “*mas não é certo que isso deva se fazer ao preço de uma redução da consciência a um lugar de passagem inerte, aberto a forças externas*”. (MAINGUENEAU, 2008, p.96).

Prezamos muito o conceito de Dominique Maingueneau de sistema de restrições e acatamos quando ele afirma que este é a base da semântica global, em todos os seus diversos graus, porque acreditamos que a partir deste sistema é possível agrupar elementos identitários, ainda que perdidos nesse rizoma discursivo.

3.2.6 A Dêixis enunciativa

Nesse nível, Maingueneau (2008) é bastante cuidadoso ao elucidar que não se trata da explicitação de datas ou locais onde foram produzidos os enunciados, mas de “*uma ‘dêixis’ espaciotemporal que cada discurso constrói em função de seu próprio universo*” (MAINGUENEAU, 2008, p. 88). A dêixis enunciativa desta obra, por exemplo, não é o momento e o local onde Elomar escreveu ou onde se passa a ação, mas a situação de tempo e espaço exposta na narrativa: um sertão miserável, num momento extremo de aguaceiro, onde

a chuva, apesar das rezas, ao invés de benesses, traz desgraça, onde o batismo vale mais que o registro de nascimento.

Posteriormente, Dominique Maingueneau (2013) agrupou os níveis do estatuto do enunciador e do coenunciador e a dêixis em suas duas modalizações (espaço e tempo) em um só conceito que ele vem a chamar de cenografia:

Além de uma figura de enunciador e uma figura correlativa de coenunciador, a cenografia implica uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) das quais o discurso pretende surgir. São três pólos indissociáveis: em um discurso político, por exemplo, a determinação da identidade dos parceiros da enunciação (“os defensores da pátria”, “um grupo de trabalhadores explorados”, “administradores competentes”, “excluídos”...) vai de par com a definição de um conjunto de lugares (“a França eterna”, “os pais do Direito do homem”, “uma província carregada de história”...) e momentos de enunciação (“um período de crise profunda do capitalismo”, “uma fase de renovação”...) a partir dos quais o discurso pretende ser proferido, de maneira a fundir seu direito à fala em uma perspectiva de ação determinada sobre outrem (CHARANDEAU; MAINGUENEAU, 2012, p. 96).

Cenas de Enunciação

Maingueneau ensina que são três as cenas de enunciação. As cenas englobante e genérica e a cenografia. As duas primeiras enquadram a enunciação de forma mais ampla. Veja por exemplo, um panfleto com uma propaganda política. A cena englobante determina o tipo de discurso, que neste caso é o discurso político. Já o folheto em si seria a cena genérica, ou seja, a forma como a englobante se apresenta. Por fim, a cenografia é um pouco mais complexa: *um enlçamento paradoxal* (MAINGUENEAU, 2013, p.97). Ela vai além de um quadro cênico que pode ser definido pelas duas cenas anteriores. Na verdade, a cenografia acaba colocando o quadro cênico um pouco de lado, uma vez que abre inúmeras possibilidades. Por exemplo, um discurso político (cena englobante) num folheto (cena genérica) distribuído aleatoriamente pelas ruas em que em vez de se dirigir em texto corrido ao seu leitor, utiliza-se de uma receita de bolo para dar o seu recado: três xícaras de honestidade; quatro colheres de sopa de competência; uma pitada de ... etc., misture tudo e terá um político de verdade. Verifica-se que a cenografia se distingue na forma e na intenção montando um quadro cênico que pode ser “uma cilada”: *O que diz o texto deve permitir validar a própria cena por intermédio da qual os conteúdos se manifestam.* (MAINGUENEAU, 2013, p.97). Alguns gêneros são mais fáceis e outros mais difíceis de

inspirar uma cenografia. No gênero publicitário vemos cenografias a todo instante, já em outros mais institucionais praticamente não há.

3.2.7 O Modo de Enunciação

Sem dúvidas, o mais interessante dos níveis abordados na Semântica Global, uma vez que abre o leque de possibilidades das análises discursivas incluindo elementos que extrapolam a superfície textual e mesmo o verbal. Nesse aporte embarca a maneira como é feita a enunciação, ou seja, a maneira de dizer o dito. É isto o modo de enunciação que o autor define. Vejam estes estereótipos: os padres falam manso, os professores, explicado, o chefe, com autoridade; mas dependendo da situação de enunciação, um padre vai falar de modo ríspido e um patrão com docilidade. Podemos dizer que esse modo depende de alguns elementos básicos: quem enuncia, o que se diz, o objetivo do enunciado e para quem ele se dirige. Observe que Maingueneau (2008) não está falando de textos orais especificamente ou dos chamados textos “sem voz”, pelo contrário:

Podemos perfeitamente, à maneira de M. Foucault, recusar-nos a ver no texto “a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio”²⁵ e admitir, contudo, que, através de seus enunciados, o discurso produz um espaço onde se desdobra uma “voz” que lhe é própria. Não se trata de fazer um texto mudo falar, mas de circunscrever as particularidades da voz que a semântica impõe. (...) Uma voz que, entretanto, só pode ter uma existência paradoxal, já que ela é deslocada em relação ao texto que dá suporte, sem remeter à plenitude de um corpo atestado. (MAINGUENEAU, 2008, p.91)

E complementa citando Meschonnic²⁶, que diz que “a oralidade não é o falado”. Não, não é. A oralidade é um manejo do qual lança mão o enunciador, também a partir de um sistema de restrições:

O “modo de enunciação” obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo do discurso. Não apenas o modo de enunciação torna-se frequentemente tema do discurso, mas, além disso, esse conteúdo acaba por “tomar corpo” por toda a parte, graças ao modo de enunciação: os textos falam de um universo cujas regras são as mesmas que presidem sua enunciação. (MAINGUENEAU, 2008, p.93)

²⁵ Arqueologia do Saber, p.7, apud Maingueneau 2002, p.91

²⁶ Langue Française, n. 56, 1982, p.15

Ethos

Se o leitor de um texto ou o coenunciador de uma comunicação oral consegue formar em sua mente uma imagem física e/ou psíquica do enunciador, o faz através do tom dos enunciados. Mesmo os enunciados escritos têm este tom. O *ethos* é a imagem que o enunciador deseja passar (e passa) aos seus coenunciadores. Por isso está associado ao modo de enunciação. O *ethos*, tanto quanto as ideias contidas num texto, é responsável também pelo universo de sentidos que se formam no discurso. Num sentido mais amplo, podemos enxergar o *ethos* como a personagem que se deseja criar de si, seja através dos modos de enunciação textuais como do modo de apresentação física.

De todo modo, a criação de um *ethos* é um jogo de duas vias: a que propõe e a que recebe e o forma, uma incorporação, como indica Maingueneau (2013):

Falamos de incorporação para designar a ação do *ethos* sobre o coenunciador. Jogando com a etimologia, podemos ver como essa “incorporação” opera em três registros indissociáveis: • a enunciação leva o coenunciador a conferir um *ethos* ao seu fiador, ela lhe *dá corpo*; • o coenunciador *incorpora*, assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo; • essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso. (MAINGUENEAU, 2012, p. 109)

Vemos aí que não basta que o enunciador proponha um *ethos*, ele tem que ser *incorporado* pelo coenunciador. E, se o coenunciador, ao invés de afiançar a proposta do enunciador, usar de artifícios e do *ethos* proposto criar um simulacro, como um espelho que reflete uma imagem distorcida? Ou, ainda, se ao invés de um *ethos*, o enunciador por um motivo de seu interesse, criar de si um simulacro? Um pouco disso veremos no próximo item e mais quando adentrarmos na análise do quinto canto, no próximo capítulo.

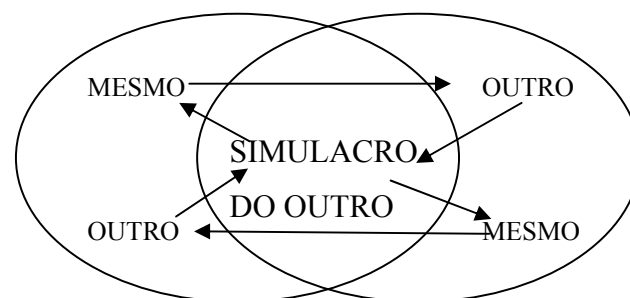
Até aqui caminhamos para a compreensão de alguns pontos-chaves que, antes de partir para comentar a interINcompreensão, enumero com a finalidade de resumir o que foi dito até aqui.

1. Heterogeneidade discursiva = interdiscursividade
2. O interdiscurso precede o discurso;
3. O discurso é rizomático em todos os seus níveis de análise;
4. Os recortes deste rizoma e sua acomodação em campos e espaço discursivos são possíveis a partir de um sistema de restrições semânticas;

5. Na interdiscursividade é possível apreender as instituições/ideologias e o pertencimento/identidade do MESMO e do OUTRO.
6. O discurso é um sistema de trocas.

3.3 InterINcompreensão

Tendo claros os pontos listados acima, passamos para o entendimento do que Maingueneau (2008) conceitua como interINcompreensão. Há quem diga que o termo foi uma zombaria em cima de um outro mais comumente usado no ensino de línguas estrangeiras: a intercompreensão. Da mesma forma como intercompreender uma língua estrangeira seria traduzi-la para meu idioma, interINcompreender acontece dentro de uma mesma língua. O que não necessitaria de uma tradução literal, acaba rompendo em um outro tipo de tradução, a tradução do discurso Outro dentro do Mesmo, criando um simulacro que utilizo no embate, como sugere o autor, ou na aliança, como pretendo demonstrar. Em ambos os casos, através desse movimento de InterINcompreensão, é possível verificar a formação identitária dos envolvidos, que Maingueneau (2008) classifica como agente e paciente. Explico: Nesse capítulo, é proposta uma bipartição do termo discurso em discurso agente, que seria aquele que traduz o Outro, e discurso paciente, aquele que é traduzido, ou seja, o Outro. Em outras palavras, o agente apreende o elemento de alteridade, no caso, o paciente.



Essa noção de simulacro é o que diferencia o MESMO do OUTRO nessa relação. Se não houvesse essa distinção, o MESMO seria o OUTRO, da mesma forma que a tradução de um texto de uma língua, o Outro não é o texto, mas a tradução do texto. Então, o simulacro é a tradução do discurso OUTRO pelo MESMO. É de se esperar, então que o discurso paciente traduzido pelo agente tenha o ponto de vista deste, perdendo sua identidade original e

vestindo a capa imposta por seu tradutor. Que fique claro, entretanto, que interINcompreensão nada tem a ver com mal-entendido, ou coisa que o valha, e sim com uma assertiva a partir do ponto de vista de quem traduz, levando em conta que esse “ponto de vista” nada mais é do que o sistema de restrições semânticas que ampara aquela formação discursiva.

Essa delimitação entre o discurso primeiro (o Mesmo) e o discurso traduzido (o Simulacro) e a relação que se forma a partir daí entre as FDs, são exatamente o que define a identidade discursiva, na medida em que uma determinada formação discursiva define seu modo de coexistência com outros discursos.

Quando formamos um simulacro, estamos nos colocando em diferença com ele, não somos “aquilo” porque “aquilo” não é bom, mas eu utilizo “aquilo” exatamente para mostrar que o bom é isto (onde estou situada) e não “aquilo” (o simulacro do outro). A intenção é demonstrar uma legítima interioridade do discurso primeiro em relação aos outros. Ora, do meu ponto de vista, certo estou eu, o original sou eu, o melhor de todos é o meu etc. Então, o OUTRO legitima o MESMO. Esta estratégia de manipulação do discurso OUTRO vem de encontro a interesses que, conforme explicita Maingueneau (2008) levam ao embate, quando o discurso primeiro pretende atacar o segundo e destruí-lo, destruindo seu simulacro.

A esse enfrentamento de formações discursivas, Maingueneau chamou de polêmica:

No nível em que situamos, a noção de “polêmica” não coincide com o que habitualmente entendemos por isso (uma controvérsia violenta), que é apenas um dos aspectos de um fenômeno mais geral, o das relações explícitas entre duas formações discursivas. Não entramos nas distinções tipológicas entre sátira, panfleto, diatribe etc... que a retórica foi levada a estabelecer. Se estudamos textos definidos, essas tipologias têm um interesse, mas nenhum quando se opera no nível das condições de possibilidades semânticas. É evidentemente a semântica dos discursos que comanda a maneira pela qual os discursos polemizam, sem sentido estrito. (MAINGUENEAU, 2008, p. 107)

Entretanto, para evitar dar ao conceito de polêmica uma extensão maior que por fim perderia seu caráter informativo, Maingueneau (2008) optou por dividir essa articulação em dois níveis: o nível dialógico, que seria constitutivo, e o nível polêmico, este sim uma heterogeneidade mostrada (as citações, por exemplo):

De fato, se é uma conquista importante poder pensar o caráter interdiscursivo de enunciados que não apresentem nenhuma marca visível de relação com outro enunciado, não se pode negar que a interpelação do adversário em uma troca regrada, a polêmica, representa um gesto capital, que cria situações irreversíveis, provoca múltiplos encadeamentos de enunciações novas. Para evitar reduzir a especificidade desse nível propriamente polêmico, distinguiremos um nível dialógico, o da interação constitutiva, e um nível polêmico, que, como se esclareceu no parágrafo (citação) anterior, se responsabiliza pela heterogeneidade “mostrada”, a citação, no sentido mais amplo. (MAINGUENEAU, 2008, p.107)

Para haver interincompreensão, no entanto, é preciso que as FDs envolvidas pertençam a um mesmo campo, que respeitem as mesmas regras, ou seja, que estejam apoiadas em uma mesma base na qual se legitimam. O embate então aconteceria no apontamento de uma FD em relação a um possível desvio de outra a quem se pretende atacar. O objetivo desse ataque é, naturalmente, legitimar-se (“o ataque é a melhor defesa”), na esperança de eliminar possíveis vestígios externos em seu discurso, dando-lhe caráter absolutamente interior.

Um pouco adiante no primeiro canto do Auto da Catingueira, há uma estrofe em que o narrador deixa claro o sentimento popular em relação à beleza de Dassanta:

Mais o pió qui era sua bunitiza
Virô u'a besta fera naquelas redondeza
In todas brincadêra adonde ela chegava
As mulé dançadêra assombrada ficava
Já pois dela nas fêra os cantadô dizia
Qui a dô e as aligria na sombra dela andava

E adonde ela tivesse a véa da foice istava
In todas as brincadêra adonde ela ia
Iantes dela chegava na frente as aligria
Dispois só se uvia era o trincá dos ferro
As mãe soutano uns berro chorano mal dizia
E triste no ôtro dia era só chôro e intêrro

A beleza de Dassanta era amaldiçoada na medida em que causava morte e dor, certamente, como relatado durante a obra, pela disputa de seu amor pelos trovadores, tropeiros, cantadores, e todos os homens, de modo geral. O pavor do povo era tanto, que quando Dassanta chegava numa festa, as moças dançadeiras (v.3) – solteiras, disponíveis para a dança ficavam assustadas, pois já haviam ouvido, na voz dos cantadores de feiras, as histórias de morte e de dor causada pela beleza da protagonista. Diziam que onde ela estivesse, a morte estaria (v.7) e, se antes dela chegar havia apenas alegria, depois de sua chegada podia-se esperar briga de facas e mães se desesperando pela morte de seus filhos. Essas duas estrofes do canto primeiro nos fazem pensar que nem tanto a beleza de Dassanta, mas o seu apontamento, faz daqueles que a temem, feios. E se somente um elemento (Dassanta) é bonito, então, é esse elemento o estrangeiro, o que ameaça, o que deve ser excluído.

No terceiro canto, Das Visage e Latumia, Dassanta é a narradora e conta uma história que mostra a visão dela em relação àquelas que não se arrumam, que se deixam em

desmazelo, apontando essa atitude como um ato, este sim pecaminoso, satânico, até, se associarmos a imagens da velha desmazelada a de uma bruxa – como indica o historiador e folclorista Luiz da Câmara Cascudo (1972), no Dicionário do Folclore Brasileiro, verbete “bruxa” – e que pode levar à morte:

Nas minha andança dent dos serrado
já vi coisa do invisuve e do malassobrado
coisas de fazê arripiá os cabelo
minha mãe me insinô
qui o dismazel
a sujera e o dismantel
tombém é pecado

Associando o desmazelo à morte amaldiçoada introduzida pelo “cão”, a personagem se redime de sua beleza, indicando que a feiúra também é pecado e também leva à morte, não pelas mãos dos seres viventes, mas pior ainda, pelas mãos do sobrenatural. É um embate entre o narrador e a personagem, entre o conceito de belo e de comum, entre o que é de deus e do diabo, enfim, entre o bem e o mal.

Entretanto, há no Quarto Canto, “Dos Pidido”, uma menção às rezadeiras do nordeste,

“Passa naquela barraca daquela **mulé rezera...**”

outro elemento que une o que é cristão ao paganismo acobertado. E nesse acobertamento é que encontro o que poderia chamar de interINcompreensão por aliança, ou seja, quando discursos adversários que normalmente estão em situação de embate, são utilizados – ou a seus simulacros – para simular uma aliança, que não pode ser aceita abertamente, como é o caso da Igreja Católica e as práticas pagãs de curandeirismo.

Na interINcompreensão por aliança, entretanto, a equação fica um pouco diferente da por embate, que poderiam ser ilustradas assim:

EMBATE = MESMO x SIMULACRO DO OUTRO

ALIANÇA = SIMULACRO DO MESMO + SIMULACRO DO OUTRO

O que se alia (+) ao adversário o faz criando de si um simulacro. Então, não é o MESMO que se alia ao OUTRO, mas um SIMULACRO DO MESMO – criado por ele MESMO – que se alia ao SIMULACRO DO OUTRO – também criado pelo MESMO – em função de um objetivo. Mas por que criar um simulacro do MESMO? Porque eu MESMO não vou me aliar ao meu adversário (OUTRO), então “envio” para a aliança um “eu-espião”

(SIMULACRO DO MESMO) com pelo menos dois objetivos, sendo que um é necessariamente a proteção do MESMO.

No Auto da Catingueira, há uma constante aliança entre os discursos devoto e pagão nas formações discursivas, como veremos no próximo capítulo. Um exemplo é o enunciado de Dassanta em relação às almas penadas, e dirigidas a elas no Recitativo do Terceiro Canto: *Eu te arrenego e te arrequeiro*; em que *arrenegar* tem o sentido de negar e *arrequeirer*, tem sentido de ordenar que fale o que quer.

O curandeirismo pagão, que levou à morte milhares de homens e mulheres – seitas matriarcais – da Idade Média, acusados de satanismo pela Inquisição Católica, longe de ter sido exterminado, resistiu ao tempo de formas diversas, adaptado aos novos modos. Uma dessas formas de adaptação pode ter sido o que estou chamando de interINcompreensão por aliança. Veja o que acontece durante uma reza, como conta a rezadeira Dona Creuza Lopes do Nascimento:

A minha reza é assim: Eu faço pelo sinal da cruz, aí eu rezo o creio em Deus, depois eu rezo um mistério do terço. Então oferecia. E para o olhado eu dizia assim: (Fulano, o nome da pessoa) estou te curando. Com dois te botaram, com três eu te curo na graça do divino Espírito Santo. Se te botaram no comer, no olhar, na carne, no sangue. Se te botaram na tua esperteza, no teu magrem, na tua gordura, no teu olhar, no teu sorriso, no teu comer, no teu café, na tua alegria, na tua tristeza. Todo olhado que tiver no corpo de fulano, todo quebranto e olhado (aí eu passava o ramo na pessoa) vai para as ondas do mar sagrado para nunca mais voltar. Oferecia ao menino Jesus, quando era criança, ao meu Padrinho Cícero e a Virgem da Conceição passando o ramo na cabeça da pessoa. Depois oferecia essa oração às Cinco Chagas de Nosso Senhor e a Virgindade de Maria Santíssima. (THEOTÔNIO, 2008)

Ora, se são formações discursivas opostas a dos pagãos e a dos católicos, o curandorismo cria um simulacro do outro para nele apoiar o simulacro de si mesmo e garantir a legitimidade inclusive entre os que creem no catolicismo. Por sua vez, o catolicismo faz vistas grossas para essa prática de rezas que, em muitos casos são utilizadas até mesmo para tirar bicheiras de feridas ou induzir uma boa colheita, tal qual se fazia entre as seitas pagãs medievais.

Cascudo (1972), menciona várias vezes o curandeirismo. Um de seus verbetes é o “curador de rasto” que são os “feiticeiros”²⁷ que fazem cair os vermes das bicheiras de animais, usando apenas a “força das fórmulas oracionais”.

²⁷Palavra usada pelo historiador.

Toda a Europa conhece essa tradição e a emprega não apenas como força mágica como também acalantos (...). Um dos modelos mais antigos é uma oração para inflamação de glândulas, registrada por Marcellus Burdigalensis, Marcelo de Bordéus ou Marcellus Empiricus, do século V: “Novem glandulae sorores, / Octo glandulae sorores / Septem glandulae sórores” e para findar: “Uma fit glândula, / Nulla fit glândula”. (CASCUDO, 1972, p. 312)

“*Riscam no ar uma cruz e os bichos caem por terra*” (CASCUDO, 1997) Vemos aí, a utilização do nome do Senhor de forma absolutamente profana, do ponto de vista da Igreja Católica, mas de forma legítima do ponto de vista pagão, para quem os deuses são deuses não apenas de homens, mas de animais; não apenas de seres viventes, mas dos ausentes; não apenas do natural, mas do sobrenatural.

O mesmo ocorre em todas as práticas rezadeiras, em que antes e/ou durante e/ou depois do discurso pagão, há associado o discurso católico – ou o simulacro deste – em função de aliança. Câmara Cascudo menciona, no verbete “Alecrim” (CASCUDO, 1997, p. 31) a utilização da prática para a defumação:

*A mulher de virtude*²⁸, bruxa, rezadeiras, faz arder alecrim, incenso, mostarda em grão, raminhos de oliveira, carqueja, carquejuda e brasas, passando o consulente através da fumaça em forma de cruz. Se o doente está de cama, benzem-no no leito, repassando o braseiro fumegante, encruzadamente. Acompanha o ensalmo onde só se fala no alecrim, todo-poderoso: “Assim como o alecrim é bento/ Eu te defumo em louvor do SS Sacramento (3 vezes)/ E assim como as pessoas da SS Trindade/ Creio que elas podem/ Onde este mal veio requerido ou empecido/ Para lá torne (3 vezes)./ Assim como Nossa Senhora/ defumou a camisa de seu Benedito/ Amado Filho para cheirar/ Também eu defumo o teu corpo para sarar (3 vezes)/ Assim como Nossa Senhora passou pelo alecrim e o abençoou/ Assim eu te defumo para te desligar de todo o mal que no teu corpo entrou (3 vezes)”. Depois também se diz o Credo e há quem diga a oração do anjo custódio. As cinzas do brasido, depois de espargidas com água (3 partes) em cruz, para que não causem mal a quem quer que seja, são deitadas numa encruzilhada ou num riacho de água corrente. (CASCUDO, 1997, p. 31-32)

²⁸Grifo do autor

4 DIGA-ME SERTANEJO E TE DIREI QUEM ÉS

...a estrada dos desenganos

No presente capítulo, explicitamos os embates presentes no Auto da Catingueira considerando quatro instâncias. Para isso, recortamos algumas marcas que nos levarão a um passeio pelas instâncias dos embates, sempre com base na alteridade. São estas as quatro instâncias de embate que pudemos observar: a primeira é o conteúdo antitético contido nas falas do Cantador/Narrador acerca do lugar versus o linguajar incomum de Dassanta sobre aquela terra; a segunda é o contraponto entre o que o Cantador/Narrador diz de Dassanta e a forma como ela se compreende no contexto da obra; já a terceira instância diz respeito ao eterno embate entre o bem e o mal, contido em todo o Auto, e as formas sincréticas de crenças e devoção; por último vamos nos embrenhar no duelo dos cantadores no Quinto Canto, contrapondo ethos e simulacros constituídos nas duas personagens que o protagonizam.

Nos quatro casos, vamos buscar suporte no que nos indica Dominique Maingueneau (1995; 2000), recorrendo especificamente aos conceitos de cenografia, sistema de restrições (coerções) semânticas e interINcompreensão.

Em relação à musicalidade do Auto, analisaremos especificamente o Quinto Canto, que nos apresenta uma variedade de subgêneros musicais característicos do Nordeste e específico de cada sub-região. Para tanto, usaremos os modos de Enunciação e de Coesão propostos em Uma Semântica Global (MAINGUENEAU, 1995).

Antes de seguirmos nestas análises, é importante verificarmos os efeitos da cenografia indicada nas falas e modos de cada personagem, começando pelo Cantador/Narrador, que elege como coenunciador os *Sinhores, dono da casa* (Bespa, verso 1). A topografia e a cronografia estão divididas em dois segmentos, sendo o primeiro segmento, em relação ao local e momento da enunciação, e o segundo, o local e momento atribuídos aos fatos que são narrados. Esta divisão torna-se crucial, uma vez que as personagens, que num primeiro momento são as terceiras pessoas das enunciações da voz do Cantador/Narrador, passam a sujeitos enunciadoreos nos cantos 3 a 5.

Em relação à topografia criada pelo Cantador/Narrador, é atribuída pelos versos 21 e 22, *Foi lá pras bandas do Brejo/muito bem longe daqui*: o verso 21 indica onde ocorreu o fato que será narrado e o verso 22, o local onde está sendo contado (ou cantado, no caso) o episódio. O tempo do acontecimento que ele narrará também é mencionado em relação ao tempo presente, diretamente no verso 24, *Num tempo qui num vivi*; e no verso 31, *Nessa terra*

(lá pras bandas do Brejo, v.21) *há muitos anos*. Mas encontramos as referências cronográficas também no verso 27, *Dindia contô cuan meu avô morreu*, onde a primeira pessoa do enunciado (meu) é o Cantador/Narrador. Esta sequência de versos também indica o caminho que as histórias sertanejas seguem na Literatura Oral Brasileira: de pai pra filho, de cantador pra cantador etc. Com estes versos, o Cantador/Narrador abre a narração dizendo que contará *hoje e aqui*, uma história que aconteceu longe daqui e há muito tempo. Assim, veste-se com a capa dos trovadores medievais que levavam a diversos locais os fatos ocorridos em outros cantos. Um cantador sem histórias (*causos*) para contar não tem sentido de existência.

É interessante perceber também que se, por um lado, a cena englobante pode ser definida como artístico-musical em todo o Auto da Catingueira, a cena genérica vai se modificando e se mesclando durante o espetáculo, criando um híbrido genérico (ROCHA, 2013) já a partir da proposta do autor em misturar os gêneros ópera e auto, com base na musicalidade e carga dramática que ambos têm. A Bespa e o Canto Primeiro são cantorias trovadorescas; no Canto Segundo, mesmo sendo ainda a voz do Cantador/Narrador, a mudança para o canto lírico muda também o coenunciador, de *Sinhores, dono da casa* (Bespa, verso 1) para o público, como numa ópera tradicional naqueles momentos em que o cantor protagoniza um canto sozinho no palco. O lirismo acontece também na primeira parte do Canto seguinte, na voz de Dassanta. Neste canto acontece, na segunda parte, o único recitativo da obra, em que o coenunciador de Dassanta é indefinido, como se ela falasse ora para si mesma, ora para o público: um monólogo dramático; o Quarto Canto é uma ária muito bonita, talvez o mais popular canto de todo o Auto: *O Pidido*, também na voz de Dassanta. Ela como enunciativa fala para um coenunciador que aparentemente é seu companheiro. Por fim, o quinto canto é uma miscelânea de cenas genéricas, através de seus ritmos diversos apresentados durante a peleja que ele enseja. Cada ritmo, além de investir numa cadência musical específica, trata de temas específicos, com métrica própria.

Para facilitar a análise, tendo em vista a extensão da obra, em cada uma das instâncias de embate criamos listas de marcas que colocamos em quadros nos quais vamos buscar os recortes para a discussão.

4.1 Reino Encantado? Que *bolha* é essa?

O lugar que existe no Auto da Catingueira recebe no texto vários nomes, alguns lugares pudemos confirmar que existem mesmo, outros não. Os que identificamos estão situados no sudoeste da Bahia, onde se conta que a história de Dassanta ocorreu:

No sei da Catinga nasceu e criou (Canto 1, verso 66)

A terceira pessoa de quem se fala no enunciado é Dassanta, então, se ela se criou na Caatinga, podemos deduzir que os locais por onde ela tenha passado são todos na região da caatinga baiana. Porém, o Cantador/ Narrado abre a contação anunciando que:

Foi lá pras bandas do Brejo

Muito bem longe daqui (Bespa, versos 21 e 22)

Os advérbios **lá** e **aqui** deixam claro o distanciamento do Cantador/Narrador em relação ao caso que contará em sua cantoria. Cria, também, a primeira ambiguidade em relação ao lugar, que acontecerá em todas as falas desta personagem. Já vimos que a Bahia está dividida geograficamente em três grandes áreas, conforme vegetação e clima: o litoral, que compreende toda a extensão atlântica e de mata; o brejo, que é uma região mais alta e agreste; e o Sertão, que apresenta maior diversidade de biomas, tais como a caatinga e o cerrado. Em muitos momentos, há referência inclusive ao cerrado como sendo a caatinga, mas, apesar de deixarmos isto a cargo da liberdade criativa do autor, sabemos que são biomas distintos:

CAATINGA

A Caatinga é um bioma exclusivamente brasileiro e o mais expressivo da região Nordeste, ocupando cerca de 850 mil Km² ou 10% do território nacional e abrangendo, em parte ou no todo, os Estados do Ceará, Bahia, Sergipe, Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí, além de pequenas áreas do Maranhão e de Minas Gerais. Nesse Bioma, existem cerca de 900 espécies de plantas, entre elas amburana, aroeira, umbu, baraúna, maniçoba, macambira, mandacaru, juazeiro, mandioca e caju, e uma grande diversidade de fauna, abrigando centenas de espécies entre aves, mamíferos e peixes. Caatinga é uma palavra que vem do tupi-guarani e significa mata branca. Isso porque sua vegetação seca costuma perder as folhas na época de pouca chuva, ficando com um aspecto entre o esbranquiçado e o cinzento.

Com solos rasos, clima quente, chuvas irregulares e, ainda, apresentando um elevado índice de evaporação, a Caatinga é um meio ambiente vulnerável. O equilíbrio desse bioma precisa ser respeitado com especial cuidado por estar situado numa das regiões semi-áridas com maior pressão demográfica do mundo, com baixos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) e por ser caracterizada historicamente por profundas desigualdades socioeconômicas. Com a cobertura vegetal reduzida a menos de 50% da área dos estados, a Caatinga enfrenta grandes desafios e precisa que nela se estabeleçam formas alternativas de sustento que gerem desenvolvimento e garantam justiça social e conservação ambiental.

CERRADO

Considerado atualmente a savana mais rica do mundo em biodiversidade, o Cerrado brasileiro reúne, numa grande variedade de paisagens, mais de 10.000 espécies de plantas e 1.575 qualidades de animais. Entre chapadas e vales, com uma vegetação que vai do campo seco às matas de galeria, esse bioma se estende por uma vastidão de 2 milhões de km² (Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Minas Gerais, Tocantins, Piauí e Distrito Federal, além de ser encontrado também em trechos de outros sete estados brasileiros), ocupando um quarto do território nacional.

O Cerrado vive atualmente forte descaracterização pela expansão desordenada da fronteira agrícola, que já ocupa cerca de metade da região. Mais do que sua exuberante biodiversidade, a atual devastação põe em risco uma região que é o berço das águas das principais bacias hidrográficas brasileiras, além de base da sobrevivência cultural e material de extrativistas, indígenas, quilombolas e produtores familiares agroextrativistas, que têm no uso dos seus recursos a fonte de sua subsistência e geração de renda. (CERRADO, 2013)

Então, a “bolha elomariana” uniu brejo (agreste), caatinga e cerrado num só pacote para o cenário físico do Auto da Catingueira, como um sertão movediço (BASTOS, 2012) que se desloca conforme a perspectiva do enunciador. Vale lembrar de novo que caatinga e cerrado são biomas distintos e que ambos são encontrados na grande área do sertão nordestino, como mostram os mapas abaixo:

Figura 3



Fonte: IBGE, 2014

Figura 4



Quadro 1 – Listas não comparativas de lugares são citados por cada uma das personagens²⁹

LISTA 01 Cantador Narrador	LISTA 02 Dassanta	LISTA 03 Troepeiro	LISTA 04 Cantador do Nordeste
Bandas do Brejo (<i> muito, bem longe daqui</i>) (B,21)	Sete Istrêlo, (3,30)	Jericó (Des, 224)	Banda do Norte (Des, 6)

²⁹Des = Desafio; Rec = Recitativo; B = Bespa

Campo do Sete Istrêlo (B55,56)	Mamona do Ôro (Rec, 10)	Serra do Corta Lote (Des, 290)	Camin' do Canindé (Des,485)
Lage do Gavião (1,1)	Serrado (Rec, 40)	Largo de João Brocado (Des, 354)	Canindé (Des, 491)
Vila do Poção (1,5)	Riacho D'Arêa (4,28)	Distrito de Brumado (Des,356)	
Poção (1,25)	Campo do Sete Istrêlo (Des, 521)	Alto sertão da Bahia (Des, 357)	
Catinga (1,49)		Baxa do Chapadão (des, 412)	
Mato-Cipó (1,56)		Cabicêra (Des, 438)	
Lagoa da Tinquijada (2,1)		Banda do Norte (Des, 497)	
Poço da Catingueira (2,4)			
Cebicêra (Des, 592)			

Conforme podemos ver nas listas acima, poucos lugares são citados igualmente por mais de um personagem e nenhum por mais de dois e, como comentamos anteriormente, pudemos comprovar a existência de municípios e localidades com alguns destes nomes, mas nem todos estariam geograficamente dentro da “bolha”, o que deixamos a cargo da licença criativa do compositor do Auto.

O que nos interessa, no entanto, nesta instância de análise, é localizar marcas de um conteúdo linguístico antitético nos enunciados do Cantador/Narrador, que evidenciam um conflito de informações sobre o local, comprovando a liberdade criativa presente no texto. Verificaremos também, o plurilinguismo presente nas falas de Dassanta sobre o local.

Quadro 2 – Listas não comparativas de referências qualitativas das personagens aos locais

LISTA 01		LISTA 02	
Canto /verso	Cantador/narrador	Canto /verso	Dassanta
Fenômenos naturais		3/10	quebrada
1/4	aguacêro	3/12	babuja seca
1/9	relâmpo e truvão	3/15	socobó
1/13	iscurdão	3/18	caritó
1/33	vento	3/35	serra
1/50	terra sêca	Rec/1	serrado de gado brabo
1/61	caatinga	Rec/2	nuves da cor de guêde
1/83	sertão	Rec/11	banco da me'água
2/21	seca	Rec/33	bêra da aguada
2/26	serrado	Rec/96	té a cachuêra ispindurô pendente
Religiosidade			

1/63	terra vea e minina		
1/51	nem todo ano a planta vinga		
1/53	chão onde cristão não xinga		
1/54	cangacêro lá nunca pisô		
1/55	vêiz inquanu jagunço pinga		
1/58	Jesus nela passô		

Das listas do quadro 02, recortamos as marcas que caracterizam o local conforme os fenômenos naturais (destacados em verde) apresentados e os relacionamos com a existência de Dassanta.

1) **Chuva e truvão e Aguacêro:**

O narrador diz que Dassanta nasceu numa noite de chuva e trovão, em meio ao mais grande aguadeiro, durante o mês de janeiro (Canto 1, versos 2 a 4);

2) **Relâmpo e truvão:**

A repetição no verso 9 do mesmo Canto enfatiza o que no sertão se chama de inverno, ou seja, a época das chuvas – quando vêm.

3) **Iscurdão:**

Completando o evento do nascimento de Dassanta, o narrador menciona a escuridão daquela noite, por conta de uma lua nova associada ao céu carregado de nimbo. (Canto 1, verso 13).

4) **Terra sêca:**

Este verso (50), e os seguintes, do Canto 1 iniciam o paradoxo nas referências do local, ao mesmo tempo em que relaciona a personagem Dassanta às intempéries sertanejas: “na terra sêca de Nosso Siô”.

Ora, a terra de *Nosso Siô* é a terra boa, e é seca, conforme o enunciado. Mas Dassanta nasceu numa noite de chuva, trovão, relâmpagos e muito aguaceiro, instaurando a escuridão.

5) **Sertão, Seca, Serrado**

Respectivamente dispostos nos enunciados dos versos 43, 21 e 26 do Canto Segundo completam as referências do Cantador/Narrador sobre o local cênico abordado como sertão no Auto da Catingueira.

6) **Catinga e serrado:**

As referências cruzadas entre os dois biomas, nos versos 61 do Canto Primeiro e 26 do Segundo Canto são constantes em toda a extensão da obra. Para os sertanejos elomarianos, não há diferença entre a região da caatinga e a do cerrado.

Os recortes abaixo aludem às características do local do ponto de vista religioso (destacados em vermelho), sempre associando a terra seca e as intempéries à vontade divina.

7) *Terra véia e minina* (Canto 1, verso 63)

A ordem dos adjetivos nos alude à própria vida, que renasce depois da morte. Assim como o cristão precisa morrer para renascer no reino de Deus, também a terra é abençoada com a “velhice”: a terra seca, enrugada, prestes a morrer; e a “mocidade”: quando flora a catingueira e enchem os açudes com as águas das chuvas de verão, dando nova vida às plantas e animais.

8) *Nem todo ano a planta vinga*:

E atribui o fato aos desígnios de Deus: *foi Deus qui um dia assim determinô* (Canto 1, versos 51 e 52), abrindo uma sequência de versos em que ilustra as categorias de gente que são aceitas e as que não são aceitas no sertão de Elomar.

E ainda:

9) *Chão onde Cristão não xinga*

10) *Cangacêro lá nunca pisô*

11) *Vêiz inquano jagunço pinga*

Nos retemos na *permissão* de o *jagunço* pisar nesta *terra santa*, ao contrário do cangaceiro. Sabemos que o cangaço aconteceu mais ao norte do país, entre Ceará e norte da Bahia, onde nasceu Maria Bonita³⁰. Mas pensamos ser fundamental para a nossa análise saber a diferença entre jagunço e cangaceiro, para entender porque um pisa e outro não na *terra seca*, porém abençoada por Deus. Como a contação da história de Dassanta se perde no tempo, vamos procurar elucidar os sentidos de cangaceiro e jagunço através do Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (1954), de Antonio Joaquim de Macedo Soares, que nos esclarece que o termo cangaceiro refere-se a *quem carrega cangaço, isto é, armas em excesso, afetando valentia* (p.99). E jagunço é imediatamente associado a capanga, ou seja, *guarda-costas de algum fazendeiro* (p.250). Como podemos verificar, uma real diferença é que o cangaceiro age por conta própria – leia-se ideologia (?) -, por valentia, e valente é destemido e é o contrário de medroso; já o jagunço é um mandado de fazendeiros, obediente.

Na *terra de Nosso Senhor* só os tementes pisam e os cristãos não reclamam, não se rebelam, são mansos e cordatos.

³⁰Maria Bonita, companheira do cangaceiro Lampião, nasceu no município de Paulo Afonso, no extremo norte da Bahia, na tríplice divisa com o Alagoas e com o Sergipe.

Essa sequência também expõe um fator interessante quanto ao tempo dos verbos que alternam entre o presente: *Nesse chão onde o cristão não xinga* (v.1/53) e *Lá de vês incuano um jagunço pinga* (v.1/55); o pretérito imperfeito, com o qual se espera uma narrativa: *qui' era cumpaiêro seu* (v.B.54) e o pretérito perfeito que traz o passado para mais perto do tempo linguístico presente (Benveniste, 1989), ou seja, o momento da enunciação, tipificando a oralidade das narrativas em cantoria: *Foi lá pras bandas no Brejo* (v.B/21). Dessa forma, há um embate cronográfico também entre os enunciados do Cantador/Narrador.

12) *Jesus nela passô*, no mesmo canto e verso 58, infere novamente a credence do povo sertanejo de que sua terra é abençoada por Deus;

Das falas de Dassanta sobre o local recolhemos marcas que nos apresentam não só um plurilinguismo carente de tradução, como um sentimento diferenciado em relação ao sertão. Vejamos as marcas e suas “traduções”:

- 1) *quebrada* (canto 3, verso 10) = local de difícil acesso
- 2) *babuja seca* (Canto3, verso 12) = tipo de gramínea quase morta com a seca
- 3) *socobó* (Canto 3, verso 15) = fim de mundo
- 4) *caritó* (Canto 3, verso 18) = fim de mundo
- 5) *serrado de gado brabo* (Canto 4, verso 1) = diz-se que o gado está brabo quando ele está com fome e sede.

Verificamos que para Dassanta, o *sei da Catinga* (Canto 1, verso 66) onde ela *nasceu e criou* (idem) não representa um local do bem, como para o Cantador/ Narrador, muito menos um local sagrado, onde o sofrimento com a seca é uma *dádiva de Deus*, como fica claro no Canto 1, verso 14, na fala do Cantador/Narrador, ao contar a labuta para chegar ao batismo da menina: *sofreno mais cum muit'contentamento*. Dassanta apresenta, já a partir destas referências ao lugar, um embate cenográfico com Cantador/Narrador e um *ethos* socialmente consciente de seu destino e de sua luta de resistência aos conceitos institucionalizados, o que será confirmado inclusive pela próxima instância de análise.

4.2 Burrêga marrã ou prisioneira de um sertão sem fim?

Dassanta é a mulher de quem se fala, ou segundo Benveniste (1989) a não pessoa, aquela de quem se fala, o objeto da enunciação. A que, segundo uns, carrega uma beleza única, como uma árvore catingueira com suas flores amarelas no meio do cerrado, mas que segundo ela, essa beleza é tal qual a *babuja seca*. Sobre ela, as referências são bem distintas: para o Cantador/Narrador, ela é (foi) a desgraça do sertão; para a própria Dassanta, no entanto, no momento em que ela passa de terceira para primeira pessoa da enunciação, o sertão é que é (foi) sua desgraça; para o Cantador do Nordeste, ela é o objeto de seu desejo e prêmio pela peleja (Quinto Canto); para o Tropeiro curraleirinho, ela é a mulher amada. A personagem Dassanta, porém, toma a palavra e se faz sujeito enunciador para remendar a descrição que fazem dela e formar de si própria seu *ethos*. No quadro abaixo, vamos verificar tais referências e analisá-las.

Quadro 3 – Listas não comparativas de referências à Dassanta

LISTA 01 – Cantador Narrador sobre Dassanta			
CANT	VERSO	ENUNCIADOR	ENUNCIADO
BESPA	46	Cantador/narrador	A fulô
BESPA	47	Cantador/narrador	filha de um tal cantador
Canto 1	37	Cantador/narrador	bunita qui mitia medo
Canto 1	38/39	Cantador/narrador	febre perdedeira qui matava mais qui cobra de
Canto 1	42	Cantador/narrador	rica das mão vazia
Canto 1	65	Cantador/narrador	siriema braba das campina
Canto 1	68	Cantador/narrador	besta-fera daquelas redondezas
Canto 1	82	Cantador/narrador	bunita qui inté fazia horrô
Canto 1	85	Cantador/narrador	passo das asas marela ; jassanã; pomba-fulô
Canto 1	86	Cantador/narrador	fulô rôxa do Panela (depois da morte)
Canto 1	87	Cantador/narrador	passo japiassoca assú (depois da morte)
Canto 2	6	Cantador/narrador	Dassanta burrega marrã
Canto 2	16	Cantador/narrador	facêra
Canto 2	24	Cantador/narrador	mucama
Canto 2	34	Cantador/narrador	sãazã
LISTA 02 – Dassanta sobre Dassanta			
Canto 3	1	Dassanta	sina cigana
Canto 3	2	Dassanta	vida de onça
Canto 3	3	Dassanta	vida tirana
Canto 3	9	Dassanta	pastora piligrina
Canto 3	14	Dassanta	vida mais danada
Canto 3	16	Dassanta	já murcha a fulô
Canto 3	18	Dassanta	prisioneira
Canto 3	22	Dassanta	sina só de padecer

Canto 3	23	Dassanta	só de pelear
Canto 3	27	Dassanta	desapartada
Canto 3	28	Dassanta	sem carinho
Canto 3	31	Dassanta	tão só
Canto 3	33	Dassanta	vêve gavabundo
recitati	68	Dassanta	turduada
recitati	70	Dassanta	disconfiada
recitati	72	Dassanta	ripiada da cabeça aos pé
LISTA 03 – Cantador do Nordeste sobre Dassanta			
Canto 5	241	Cantador do Nordeste	catingueira
Canto 5	425	Cantador do Nordeste	pé-duro, turuna (o amor por Dassanta)
Canto 5	426	Cantador do Nordeste	cascavé craúna (o amor por Dassanta)
LISTA 04 – Tropeiro sobre Dassanta			
Canto 5	363	Tropeiro	cumpanhêra
Canto 5	364	Tropeiro	minha vida, meu bucado
Canto 5	365	Tropeiro	viola gemedêra
Canto 5	366	Tropeiro	japiassoca do brejo

Vemos no quadro acima uma abundância de adjetivos avaliativos, ou axiológicos que, na concepção de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980, apud MARTINS, 2000) constituem uma categoria lexical que está intimamente ligada às apreciações (ou depreciações) do enunciador em relação a um determinado objeto, no caso, este objeto é a não-pessoa Dassanta. O uso constante destes elementos nos oferece uma indicação da necessidade do autor em convencer o leitor/espectador da veracidade da concepção.

Novamente, encontramos as marcas do embate entre as vozes do Cantador/Narrador (lista 01) e Dassanta (Lista 02). Para o primeiro, que conduz a narração, durante o primeiro canto, quando ele abre a adjetivação negativa de Dassanta, ela é (era):

Os intensificadores:

bonita qui mitia medo

bunita qui inté fazia horrô

Os comparativos:

besta-fera

siriema braba

febre perdedeira

Os dois primeiros versos associam a beleza ao medo e ao horror (intensificação), através da locução adjetiva *tanto que*, criando, ainda, o sentido de causa e efeito para nos indicar que a beleza extrema é temerária. Retornemos ao que estudamos no capítulo primeiro desta dissertação quando discutimos identidade. Lá vimos que quem nos identifica não somos nós, mas o Outro e é a partir do Outro que somos o que somos. Quando o Cantador/Narrador

diz que Dassanta era portadora desta beleza extrema e singular naquela região, ele está nos dizendo também que nenhuma outra moça dali tinha esta característica, todas eram menos bonita que a protagonista, logo as moças do lugar, que eram as normais, que representavam o coletivo sertanejo, o social, temiam Dassanta por sua diferença, expressa em sua temerária beleza. Este dizer nos remete a um outro ponto teórico de nossa dissertação, quando estudamos Albuquerque Junior (2011) e a invenção do Nordeste. Soubemos ali que a visão da terra (e gente) seca, da miséria e de um povo menos inteligente e menos bonito, de cabeça grande e corpo franzino, partiu do exterior ao Nordeste, pela mídia, pela literatura e também pelos instrumentos didáticos que nossas crianças (e nós em nossa época) recebem nas escolas. A beleza é exterior a este Nordeste que nos ofereceram gratuitamente por tantos anos, tanto que quando ela surge neste lugar de feia e magra gente, ela assusta e tende a ser excluída do grupo social assim como tudo o que tememos. Levando em conta que o que mete *medo* é *medonho* e o que causa *horror* é *horroroso*, temos que a beleza de Dassanta é medonha e horrorosa. O sofrimento causa contentamento; o belo é horroroso; a terra seca é divina; a beleza é medonha.

Depois de ter atribuído a terrível e temerária beleza à Dassanta, o Cantador/Narrador passa a classificar a própria mulher com os três adjetivos compostos que vemos em seguida. Por sua medonha e horrorosa beleza, Dassanta, a mulher, é comparada a uma *besta-fera*, a uma *siriema braba* e à *febre perdedeira*. Uma *besta-fera* é a própria imagem do diabo; *siriema* é animal silvestre arredio; e *febre perdedeira* é uma metáfora muito usada no Nordeste que alude à paixão tão intensa e desgraçada que por ela a pessoa tanto mata quanto morre.

A metáfora *rica das mão vazia* é fácil de ser compreendida como um atributo daquele que tudo pode ter mesmo sem ter nada. No caso de Dassanta, ao que parece, tudo o que ela pode ter vem de sua extrema, medonha e horrorosa beleza, ou seja, é conquistado através do medo que impõe e resulta numa relação de poder criada não pelo Mesmo (Dassanta), mas pelo Outro.

Para o Cantador/Narrador, Dassanta se redime apenas depois de sua morte, quando se transforma em pássaro e em flor:

passo das asas marela; jassanã; pomba-fulô

fulô rôxa do Panela

passo japiassocca assú

Cabe uma explicação sobre os elementos citados: o pássaro das asas amarelas é a pomba-fulô, também chamado de Jassanã e japiassocca assú é um pássaro grande, bastante

visível nos céus do sertão catingueiro que, apesar de bonito, é indicador de desgraças, associado ao mal. Panela é uma localidade. Explicação dada, temos aí uma ideia de que apesar de trágica e demoníaca, a beleza é elemento que garante a imortalidade, uma vez que Dassanta não morre, mas se transforma pássaro e/ou em flor.

O Canto 2 é marcado pela amenização dos atributos à protagonista. Isto acontece no canto destinado a mostrar a vida de pastora de Dassanta. Durante toda esta parte do Auto, o Cantador/Narrador nos conta o pastorear de cabras durante a época de chuvas em que o pasto é abundante e, ainda o tempo da seca, quando a moça deixa as cabras fechadas (*no fêcho*, verso 22) e segue com a família em busca de trabalho no Campo do Sete Estrelo, onde todos acabam sendo aproveitados na lida dos grandes fazendeiros. Os atributos comparativos *burrega marrã*, *facêra*, *mucama* e *sīazīa* são todos carinhosos e cheios de afetividade, nos conduzindo à ideia de que o trabalho ameniza a desgraça até mesmo de Dassanta. O que vem a seguir, entretanto, contradiz essa ideia.

No Canto Terceiro, cantada em tirana, gênero lírico sertanejo, com abertura em “sinuosas flautas”, Dassanta está igualmente trabalhando no pastoreio de cabras, entretanto, o que ela diz de si mesma (Lista 02) não nos remete à amenidade orquestrada pelo Cantador/Narrador no canto anterior. Vemos pelas marcas recolhidas como Dassanta vê a si própria e a sua vida, que separamos igualmente em intensificadoras e comparativas:

Intensificadoras:

vida mais danada
sina só de padecer
só de pelejar
tão só
já murcha a fulô

Comparativas:

sina cigana
vida de onça
vida tirana
pastora pilgrina
prisioneira
desapartada
sem carinho
véve gavabundo

Precisamos lembrar que o trabalho é escasso no sertão e que nenhum sertanejo gosta de deixar sua terra para se aventurar em busca de ocupação, mas é isso o que a seca impõe. Dassanta, entretanto, não distingue as duas épocas e lamenta-se de sua sina em ambas. A oposição entre as personagens vai além das características atribuídas a ela nos cantos iniciais. Entre o segundo canto (voz do Cantador/Narrador) e o terceiro (voz de Dassanta) há outros elementos de embate entre as personagens, tais como:

Quadro 4 – Listas comparadas referências ao embate entre o Cantador Narrador e Dassanta

LISTA 01 Cantador Narrador - Canto Segundo	LISTA 02 Dassanta – Canto Terceiro
<i>Rebain, verso 7</i>	<i>Criação miunça, verso 7</i>
<i>Lagoa, poço, água, aruvai, verso 10</i>	<i>Babuja seca, verso 12</i>
<i>Cabrinha lambacera, verso 17</i>	<i>Cabra sirigada, zulêga, verso 20</i>

Neste pequeno quadro encontramos pares de embate entre os dois. O que o Cantador/Narrador entende por rebanho, criando um sentido de vastidão e quantidade, a moça retalha em criação miúda, reduzindo tanto a extensão quanto a quantidade indicada; o primeiro faz referências a vários “molhados” (*aruvai* = orvalho) enquanto Dassanta seca a localidade; e aí chegamos nos adjetivos plurilinguísticos: *lambaceira*; *sirigada* e *zulêga*, que precisam ser traduzidos, e o fazemos como comilona, fatiada e azulada, respectivamente, de acordo com Simões (2006). Ora, dizer que a cabra come muito é dizer que há pasto para ela se alimentar, mas Dassanta desdiz ao adjetivar as mesmas cabras como azuladas (seria de “azul de fome”?) e fatiada, que cumpre o sentido de costelas à vista, ou seja, cabras magras.

Na peleja do Quinto Canto, o cantador curraleirinho nomeado Tropeiro (quadro 03, lista 03) declara seu amor por Dassanta com elogios à moça e ao amor que ela enseja, enquanto que o outro cantador, nomeado Cantador do Nordeste (quadro 03, lista 04), associa o amor que sente como prenúncio de desgraças, mas vamos a esta análise quando examinarmos o último Canto. Sigamos com a terceira instância de embates no Reino do Sertão Elomariano.

4.3 O bem e o mal no Reino Encantado de um (in)certo Sertão

Em toda a obra elomariana, para além do Auto da Catingueira e de suas outras obras sertânicas, o embate entre o bem e o mal está presente, antagonizando pares, a partir de um sertanejo sempre puro, ingênuo, bondoso, honesto, com seus valores morais bem estabelecidos e desprovido de ganância – consequentemente, o que sempre será enganado e ferido, com a graça de Deus, ao seguir seus ensinamentos. O exterior ao *Reino Encantado do Sertão Elomariano*, ao contrário são os degenerados, espertalhões, belicosos, gananciosos etc. e, por isso, saem vitoriosos na peleja com o “humilde sertanejo”, uma vez que estão *malungados com Mão Pelada*, um dos nomes atribuídos ao diabo na obra em análise. Mas a existên’cia do bem ou do mal, como sabemos, depende de um e do outro: não existe bem sem o mal que lhe oponha; nem mal sem bem que lhe afague. Deus e diabo; vida e morte; santos e almas penadas; real e irreal; natural e sobrenatural são alguns dos pares antagônicos de Elomar. Mas no Auto da Catingueira vamos perceber uma instabilidade constante entre os discursos de bem e mal, onde se encaixaria os elementos do fantástico e do maravilhoso abundantes na obra, em especial no recitativo do Terceiro Canto.

Quadro 5 – Listas não comparativas de referências bem e ao mal

QUADRO 5, LISTA 01 – Cantador Narrador			
CANTO/ VERSO	ENUNCIADO DEVOTO	CANTO/ VERSO	ENUNCIADO FANTÁSTICO/PAGÃO
B-7/8	ñantes porém eu peço a Nosso Siô a benção	1-59	cuano o rei das treva e da mandinga
B-9/10	ñantes porém eu peço a Nosso Siô a benção	1-68	virô u'a besta fera
B-15/16	Sinhô me seja valido inquanto eu tivê cantano	1-73	e adonde ela tivesse a vea da foice istava
B-17/18	prá qui no tempo currido cumprido tenha a missão	1-74	a vea da foice istava
B-17/18	prá qui no tempo currido cumprido tenha a missão	2-65	feit' um prinsp' feiticêro
B-48	Anjos Alvo Sinhorin	2-72	qui tña pauta c'o Cão
B-49	Anjos Alvo Sinhorin	2-77	ôtros qui se ajuntô
1-6	na igreja do Santo Padruêro	2-78	ôtros qui se imbrechô
1-10	resolvêro fazê o sacrament		
1-11/12	seu pai quéla e cum facho na mão sua mãe muntada num jiment'		
1-14	sofreno mais cum muit' contentament'		

1-17	resolvêro fazê o sacrament'
1-20	levaro intonce prá batizá' ⁷
1-21	logo adispois do sacrament'
1-30/31	e o puquim qui sua mãe levô o vigaro abocô num inviéis
1-35	Dassanta recebeu o sacramento
1-50	na terra sêca de Nosso Siô
1-52	foi Deus qui um dia assim determinô
1-53	apois nesse chão onde o crístão num xínga
1-58	canta qui Jesus nela passô
1-60	pirsiguia o Prinspe Salvadó ...
2-12	se ajuelhava pidia a bença ao pai
2-37	se o Siô fô primitido
2-45	nũa bespa de São João
2-63	festejava São João
2-76	uns conta quêles casô

Não é difícil de perceber a presença intensa do Discurso Católico e seus santos, anjos e pecados. Elomar é bastante religioso, a ponto de ter declarado certa vez que

Lá bem atrás, eu escolhi o que cantar. Decidi que cantaria primeiramente em louvor de quem me ensinou a cantar, isto é, meu Deus Criador, Javeh, o Senhor dos Exércitos de Israel. E, por conseguinte cantar as vicissitudes do coração do homem a partir de minhas circunstâncias em minha pátria – o sertão, pelo que entendi que isso só seria possível se o fizesse na língua de cá, por uma questão de inteireza, fidelidade, na variante linguística étnica, ou seja, no dialeto ou vernáculo 'sertanês'. (Mello, 2008, p.105-106)

Não foi só a variação linguística do sertão que Elomar foi buscar para identificar esta pátria que chama de sua. Há também o misticismo sertanejo pautado naquilo que não se pode ver, no que acontece pretensamente nas *horas inelentes* que, segundo o verso 3/99, existe desde a gênese, o que nos leva a pensar que também são criação de Deus estas horas de assombro quando os malignos se apresentam e levantam *das cova os sêr osente* (3/85), criando uma transição entre Deus e Diabo.

O honrado e devoto sertanejo Elomar está presente nas personagens Cantador/Narrador e, posteriormente³¹, no Tropeiro (Chico das Chagas) que são os que mais citam a palavra de Deus, tanto verbal como imageticamente, como na passagem narrada nos

³¹O Tropeiro também sofre uma descrição negativa por parte do Cantador/Narrador no Segundo Canto, sendo, inclusive e por sua beleza, associado ao prinsp' feiticêro (v.2/65) e ao Cão (v.2/72), mas é redimido no Quinto Canto ao se tornar o curraleirinho, ou seja, o cantor da terra em oposição ao Cantador do Nordeste, que é exterior ao sertão elomariano.

versos 11 e 12 do Canto Primeiro: *seu pai quêla e cum facho na mão/sua mãe muntada num jiment'*, que remonta à imagem de José e Maria grávida, seguindo a Estrela Guia, numa noite estrelada, pelo deserto em busca do lugar indicado para o nascimento do Menino Jesus. Diferentemente, o que acontece com Dassanta e sua família é que eles seguem numa noite de muita chuva e na mais completa escuridão, na mesma noite de seu nascimento, em busca do batismo numa Igreja de uma cidade próxima. Se Jesus nasceu na luz; Dassanta nasceu na escuridão. Mais uma vez há um investimento na exclusão da personagem que representa o diferente no sertão, o que lhe é exterior, o Outro de um Mesmo (o bem) que se molda a partir do simulacro do Outro (o mal). Da mesma maneira acontece com o duelo de cantadores do Quinto Canto, que veremos mais adiante.

Por outro lado, o autor cria um sistema de coerções que impede Dassanta de citar o divino, ficando a cargo da personagem apenas os enunciados pagãos, fantásticos ou maravilhosos.

QUADRO 5, LISTA 02 – Dassanta			
CANTO/ VERSO	ENUNCIADO DEVOTO	CANTO/ VERSO	ENUNCIADO FANTÁSTICO/PAGÃO
3-13	novas de mai pispei de jüin se Deus quisé	3-14	vida mais danada
3-5	os anjo na rêde	3-8	horas morta madrugada.
3-7	sete anjin' morto de sêde	3-10	Mamona do Ôro
	Uriinha do São Joaquim	3-14	besta-bôba,
3-30	muito dispois da. Av'-maria	3-15	e cuspiu fôgo dos ôlho.
3-43/44	minha mãe me insinô qui o disarmzêl' a sujêra e o dismantêl' tombém é pecad' .	3-16	Uriinha do São Joaquim
3-57	valei-me São Benidito	3-17	Lubisome e Boa-Tarde
3-71	Cuano cheguei pert foi qui dei pur fê	3-18	Malungô cum Mão-Pelada
3-78	voltei corren' olhan' prá traiz e benzen'	3-20	e véve a fazê latumia
3-83/84	Cuano os crístão repôsa quando drôme os crente	3-27	eu te arrenego alma pantariosa
3-99	qui hai toda noite derna a criação.	3-28	eu te arrenego e arrequêro
3-102	Oras viva e arriviva	3-34	um bando abólco de alma penada
4-32	filho de Nosso Sinhô	3-41	já vi coisa do invisíve e do malassombrado.
4-35/36	dos pagão qui as mãe isqueceu do batismo salvadô	3-42	Coisa de fazê arriripiá os cabêlo
5-495	pula crúiz da sipultura	3-53/54	deu cum um bich' qui ach' qui era o Cão apois trazia u'a pá de lix' e um ferrão na mão
5-497	pur aquela nossa jura	3-62	já vi coisa do invisíve e do malassombrado.
		3-76/77	cujos difunto nas viola cantava uns canto de horrô

3-82	já vi coisa do invisíve e do malassombrado .
3-85	Inhantes de levantá das cova os sêr osente
3-88	toda mêm noite na hora inselente
3-92/95	cigarra grilo cururu rodão cobra Jibóia cascavé serepente lainbú treis-pote mãe da lûa canção tatú mucũim toda alma vivente
3-98	tudo in memóra da hora inselente
3-101	já vi coisa do invisíve e do malassombrado
3-107/108	na toca do Lubião nas lôa do sapo-sunga
3-111	já vi coisas do invisíve
3-112	visage e latumia
3-113	pantumia e parição
3-114	de quem tá morto e quem vive
3-115	istripulia de Rumão .
4-7	aquele cego cantadô
4-14	daquela mulé reizêra
4-30	feiticêro e curadô
4-33/34	mais dispois da mêm noite é lubisome cumedô

Mesmo que ela declare que *eu te arrenego, alma pantariosa*, no verso 3/27, no verso seguinte ela insiste: *eu te arrenego e te arrequêro*. Esta expressão indica uma distância e uma solicitação; ao mesmo tempo em que Dassanta renega o assombro, também exige que ele diga o que quer: você não existe, mas eu te escuto. Este enunciado é bastante interessante na medida de sua ambiguidade e de sua interdiscursividade. Quando Dassanta *arrenega* as almas penadas, o verbo vem carregado de um discurso religioso, que bane o sobrenatural de seu sistema de coerções; o outro verbo, no entanto, pede que as almas se manifestem e digam o que querem, pois certamente serão atendidas pela moça, indo ao encontro de um discurso que se opõe ao primeiro. Este enunciado é típico dos destemidos ou dos que têm intimidade com as *coisa do invisívi*, que aparecem no pastorear solitário pelo sertão catingueiro. Dessa forma, Dassanta, a única personagem feminina do enredo, fica definitivamente posta do lado de lá da devoção, derrapando entre o fantasioso e o diabólico.

Vemos nas listas 3 e 4, abaixo, que as falas do Tropeiro e do Cantador do Nordeste estão mescladas de enunciados devoto e pagão, como se um e outro discurso duelassem tanto em um como no outro intimamente e internamente, além do que vai enunciado.

QUADRO 5, LISTA 03 – Cantador do Nordeste			
CANTO/ VERSO	ENUNCIADO DEVOTO	CANTO/ VERSO	ENUNCIADO FANTÁSTICO/PAGÃO
5-25	Só na iscada dũa igreja	5-13	a qui mim mandá a sorte.
5-146	Na noite de Santo Reis	5-177	chuveu fôgo e azeite quente
5-139/141	Os reis mago era treis os galo cantô treis vêiz hôve treis festa no céu	5-429	pra quem viveu penano a vida intêra
5-309	adonde foi batizado		
5-330	adonde fui batizado		
5-345	de fazê a lôvação		
425	me ajuelhei pidi a meu pai a benção		
	mais num ti isqueça de nosso Sîô		
	te apega qu' Êle nas hora de aflição		
QUADRO 5, LISTA 04 – Tropeiro			
CANTO/ VERSO	ENUNCIADO DEVOTO	CANTO/ VERSO	ENUNCIADO FANTÁSTICO/PAGÃO
5-142/144	qui a maió das buniteza foi a noite de Santo Reis	5-436	cantô um cego na fêra
5-149	Junt' cuns pastores fiéis prá lová o Fi de Deus	5-465	prurriba de mîa sorte
5-181	Os tempo já tão chegado	5-225	parcela é feiticêras
5-183	veja no Livro Sagrado	5-270	qui o Canguin pintiava o Cão
5-184	em São Lucas vinte e um	5-290	a riúna malsombrada
5-186	tudo qui o Meste falô	5-294	ai tem dó de mim seu Cão
5-187	sobre as era derradêra		
5-202	foi o muro de Jericó		
5-206	do Sinhô de toda terra		
5-207	os soldado c'uas trombeta		
5-251	corre um risco São Francisco		
5-368/369	Num sei cantá lôvação pra ôtra qui num sej' ela		
5-374/375	Num sei cantá lôvação pra ôtra qui num sej' ela		
5-385/386	Num sei cantá lôvação pra ôtra qui num sej' ela		
5-463	o Anjo Branco da morte		
5-471/472	valei-me Nossa Sîora Sîora Mãe do Siô		

Interessante notar que ao escolherem ambos o amor de Dassanta, estão escolhendo o lado do mal. O curraleirinho, que até então representava o *ethos* sertanejo elomariano, sucumbe aos desafios do cantador que vem de fora e não poderia esperar destino diferente se não o que lhe proporcionou o Auto. Vejamos como chegaram os cantadores a este ponto, na última instância que analisaremos a seguir.

4.4 Desafio de cantadores: parcelada de *ethos* e simulacros?

Até aqui vimos principalmente o embate entre o Cantador/narrador e Dassanta, tanto na imposição de um *ethos* através da criação de simulacros numa relação de interINcompreensão, como na descrição do lugar e na forma de compreensão entre o bem e o mal. Neste tópico, vamos dar ênfase a um novo duelo, mas desta vez entre o Cantador do Nordeste e o Tropeiro Chico das Chagas.

Os cantadores estão por todo o interior do Brasil, e em cada região, têm suas características e seus gêneros de cantoria. No Nordeste, eles são poetas populares que perambulam pelos sertões cantando versos próprios e os que são previamente decorados para enfeitar as modas e usar nos desafios. Os desafios de cantadores são pelejas intelectuais em que, através da música, e diante de um auditório os dotes e artimanhas dos cantadores são postos à prova. Estes desafios, às vezes, duram noites inteiras em festas chamadas funções, e vence aquele que não desistiu. O derrotado fica humilhado perante o vencedor e plateia.

Mais do que uma peleja de cantadores, o Quinto Canto é um embate de *ethos*, em que cada um vai criando simulacros do outro praticamente a cada enunciado. Veremos, ainda, o hibridismo genérico (ROCHA, 2013) ao acompanharmos os diversos gêneros de cantorias, desde os fraternos até os mais violentos misturados no desafio dos cantadores.

Se tomarmos por base o Artístico/literário como cena englobante, o gênero cantoria por si só já é um híbrido entre cenas genéricas, uma vez que mistura literatura com música e com teatro, tal qual uma ópera, ainda que o auto tenha características próprias como a temática religiosa e a narração de casos de uma tradição oral regionalista, enquanto a ópera, mesmo em suas subdivisões (drama, tragédia, bufa, burlesca etc.) usa temas variados e descomprometidos com região, nação etc., além de praticar o método dramático (ação) para as apresentações. Enquanto o auto conta uma história, utilizando a música e ilustrando com

algumas ações corporais como dança ou drama³², numa ópera a história se conta (acontece) através de ações musicadas, recitativos e árias solistas ou não.

E se a cena englobante for a cantoria? Então as cenas genéricas serão as várias formas (rítmicas, métricas e temáticas) que nela se encaixam, tais como as que são citadas neste Canto e sobre as quais cabe uma explanação. Esta instabilidade dos gêneros quem nos explica é Décio Rocha:

Apesar da relativa estabilidade dos enunciados – base bakhtiniana para definir a noção de gênero (BAKHTIN, 1992, p. 279) -, sua mobilidade é, no entanto, um traço que sempre se atualiza, seja por intermédio do referido embate de forças que acaba designando o lugar ocupado pelas cenografias, seja pela constatação de que diferentes formações discursivas investirão de modos diferenciados naquilo que costumamos reconhecer como um “mesmo” gênero (ROCHA, 2013)

Ao chegar num local de cantoria, o cantador faz uma ligeira *louvação* aos donos da casa e passa a se apresentar. Para isso, escolhe o gênero que lhe convém e que já mostra a que veio o violeiro. Normalmente, o cantador chegante durante a *louvação* fala de todos os que estão presentes, um a um, mas não foi caso do Cantador do Nordeste. Na sua *louvação*, o desafiante de Chico das Chagas já se apresenta como profissional e desafia os presentes para a peleja, gabando-se de ser conhecedor de todos os gêneros do combate. Seu canto é livre e seus versos não seguem um padrão métrico, o que vem a acontecer quando se realiza o desafio, iniciando com o *Mourão* (*moirão*).

Mourão: normalmente um desafio começa com ele, por ser um gênero cordial em que os combatentes se apresentam. Numa função em que não haja disputa e que as cantorias sejam fraternas, entre *malungos*³³, em geral, este é o gênero usado. O mais comum é o *mourão* de sete pés³⁴, sete sílabas e formação ABCBDDDB, dividido entre os desafiantes, ou seja, se um canta dois versos, o outro complementa com mais dois e o primeiro finaliza com três (MOTA, 1960):

CANTADOR DO NORDESTE

Pispiemo³⁵ cum moirão

³²teatro, ação

³³Amigos

³⁴Versos

³⁵Comecemos

na obra de sete pés

TROPEIRO

Vosmicê me diz intão
os assunto de u'a vez

CANTADOR DO NORDESTE

Num tem preferência não
só quero dá nesse salão
u'a dimosntra pra ocêis

Finalizadas as apresentações e cortesias, o desafiante parte pro ataque propondo um Martelo, que é o canto de ritmo rápido, preferido para as pelejas violentas, geralmente em décimas³⁶. Porém, se os versos forem de cinco sílabas chama-se *embolada*; se forem de sete, “*dez pés em quadrão*”; se forem de dez sílabas chama-se *gabinete*. Mas tem ainda o *galope*, que é a sextilha³⁷ com versos de dez sílabas (MOTA, 1960). O Cantador do Nordeste, desafiando seu desafeto, usa a *embolada*:

CANTADOR DO NORDESTE

Deixêmo de lad'
tanta curtizia
já and infarad'
de vê todo dia
cantadô panhad'
na minha armadia
é cão condenad'
o pescoço ao cutelo
sigura o martelo
qui eu sô ventania.

Na medida em que a cena genérica vai se modificando, cria-se uma crescente tensão entre os pelejadores, imposto pelo ritmo cada vez mais belicoso. Eles seguem cantando o *martelo* até que o desafiante dá mais um passo em seu ataque e chama a **Parcela**:

³⁶Dez pés

³⁷Seis pés

É a hora dos insultos, em versos de cinco sílabas e oito ou dez pés. Também conhecida como *carretilha*, a *parcela* é o ponto alto do desafio, onde o desafiado pode se esquivar ou atizar a peleja com o desafiante. No Auto da Catingueira, o Tropeiro recusa este gênero e se declara cantador de **Coco**: canto e dança de caráter social, atividade coletiva, onde há um coro feminino e um solista masculino. Deve haver um refrão fácil de ser decorado e cantado por todos. Pode ser em quadras, emboladas, sextilhas ou décimas. Câmara Cascudo (1972, p. 274) diz que é a origem do que conhecemos como pagode e samba.

Chico das Chagas se nega a cantar a *parcela* justificando que quem canta este gênero ou morre ou fica louco, pois *parcela é feiticêras* (v.5/249). Na nota 33 do libreto que acompanha a obra, os historiadores Ernani Figueiredo e Adeline Renault fortalecem o *ethos* atribuído ao cantador curraleirinho como representante dos violeiros da nação elomariana:

A CANTORIA DO SUDOESTE da Bahia é mais amena, mais suave e carinhosa, pois ela é, não fruto de um profissionalismo aprimorado, mas sim de uma malunquice (companheirismo), de um encontro de companheiros nas rancharias (pouso de tropas e tropeiros), nas funções (festas) e nos momentos de lazer. Por isso ela não carece de heroísmo e valentia comuns ao cantador profissional. (FIGUEIREDO E RENAULT, 2008)

Entretanto, foi o próprio Chico das Chagas que, ao anunciar seus desenganos e ilusões em sua apresentação (*tem qui baté mil cancela/na istrada dos disingan'*), já deu o mote para a *parcela*, uma vez que este é o tema principal deste modo de enunciação apreensível pelo gênero. O Cantador do Nordeste aproveitou a deixa, mas diante da recusa do adversário, sugere a **Perguntação** num **voltado inteiro**:

A **Perguntação** é um gênero de perguntas e respostas, em que o desafiante faz uma pergunta e o desafiado tem que responder, geralmente em um ou dois versos cada um, como um *mourão* perguntado. Quando se pede em um voltado inteiro, significa que serão várias perguntas de uma vez que deverão ser respondidas também de uma vez. Segundo SCHOUTEN (2005, p. 89), é cultura popular que cantar *perguntação* chama assombração. Alegando isso, o Tropeiro mais uma vez se põe em posição de recusa, mas já tendo se negado a cantar *parcela*, não pode mais se esquivar do desafio, sob pena de sofrer humilhação e dar-se por vencido na peleja, e atende à perguntação, respondendo prontamente.

Como não foi feita **louvação** para as pessoas presentes à função no início da cantoria, o Cantador do Nordeste insiste em fazê-la neste momento. O que ele pretende, de verdade, é louvar Dassanta declarando a ela seu amor. O desafio chega em grande momento de tensão quando o Tropeiro diz que só fará a louvação para a sua companheira e que já está sentindo

cheiro *de sangue, de morte e de dor* (5/432). O que acontece é que o desafio não foi suficiente para definir um vencedor do amor de Dassanta, partindo os dois desafiantes para uma luta de faca que resulta na morte das três personagens.

Outros gêneros são citados, como o *quadrão de dez pés, a tirana, a ligêra* etc, mas não são executados durante este desafio. Alguns destes gêneros, inclusive, já estariam extintos ou quase (SCHOUTEN, 2005). Ressaltamos, também, que numa peleja original nem sempre há acompanhamento musical e, quando acontece, dependendo do ritmo varia entre pandeiro, viola, violão e sanfona. Porém, estes instrumentos são usados normalmente no intervalo entre as vozes dos desafiantes, como um refrão instrumental. Os desafios são poemas nem sempre musicados como na cantoria de violeiros exposta por Elomar no Auto da Catingueira.

Desafio de *Ethos* e Simulacros

Vimos que a escolha de um determinado gênero em uma cantoria infere um efeito de sentido e, ao mesmo tempo, um *ethos*. Propor um *mourão* é propor amenidades, já quem propõe a *parcela* quer partir para a briga. A *perguntação* é coisa de quem não tem medo de assombração e por aí vai. Veremos agora, a partir do quadro comparativo a seguir, como as duas personagens da peleja catingueira veem a si e ao outro.

Quadro 6- Tropeiro *versus* Cantador do Nordeste

Canto Quinto – TROPEIRO x CANTADOR DO NORDESTE			
Tropeiro sobre Cantador do Nordeste		Cantador do Nordeste sobre Tropeiro	
verso	enunciado/marca	verso	enunciado/marca
51	Sinhô cantadô chegante (V) ³⁸	69	vosmicê qui sois daqui (V)
61	iluste cupãière (Adj) no lugar do (V), uso da não pessoa	123	Vosmicê (V)
91	meu amigo (V)	145	gent' letrado (Adj)
142	O colega mucadim (Adj) no lugar do (V), uso da não pessoa	254	O colega cumpanhêro (Adj) no lugar do (V), uso da não pessoa
146	cumpanhêro (V)	255	inté qui sabe cantá
148	vosmicê dotô formado (Adj)	298	O colega adversáro (Adj) no lugar do (V) uso da não pessoa
168	seu ventania (V)	299	... num tem o canto apurado
170	seu ventania (V)	310	cumpanhêro (V)
182	meu iluste cantadô (V)	317	meu colega imbruiado (Adj)
404	minin' (V)	387	seu cantadô (V)
462	cantadô (Adj)	388	vancê (P) 2ª pessoa

³⁸V= vocativo; Adj = adjetivo; P= pessoa do discurso

474	caipora (<i>Adj</i>)	447	ocê (<i>P</i>) 2ª pessoa
541	caipora (<i>Adj</i>)	537	violêro (<i>V</i>)
		538	malunga e cantadô (<i>Adj</i>)

Começamos pela nomeação do cantador chegante como Cantador do Nordeste. Sobre isso caberia uma longa explanação, mas talvez indevida para este trabalho, então vamos ater no que o nome representa em nossa cenografia: - Se este cantador que chega aqui no meu lugar é do Nordeste, eu, que sou daqui, de onde sou? Este pensamento nos remete novamente à bolha ou Reino Encantado do Sertão Elomariano que, se não fica no Nordeste, uma vez que se nomeia baiano, pode ser que resida mesmo numa *dobra do tempo*, como diz o próprio Elomar (2008, p. 138). Segundo o autor, este sertão mesmo trazendo marcas de um real geográfico, é também um *sertão imaginário atemporal*, onde tempos distintos se fundem na criação do que ele chama de *sertão profundo*: um lugar onde constrói histórias e habita na companhia de suas personagens *nem reais nem fictícias*. *Um sertão profundo que se situa numa dobra do tempo*. Então o sertão de Elomar é e não é.

Uma vez definido quem é daqui e quem é de fora, já na primeira linha do nosso quadro, começa a batalha verbal entre os violeiros. Observemos o que o Tropeiro diz do violeiro, recortando as principais marcas do quadro acima:

companheiro
amigo
colega
companheiro (*novamente*)
doutor
ilustre

Maingueneau (1987) nos diz que a ironia é uma forma de negação. Ora, sabendo que se trata de um desafio de vida e morte, em que está em jogo a mulher amada, quando o Tropeiro ilustra seu desafiante com qualificações positivas, há aí a criação de um simulacro, amparado no *mourão* (cordialidade entre os cantadores), pois, na verdade, o Tropeiro pensa do Cantador do Nordeste exatamente o contrário do que expõe inicialmente. Estes adjetivos estão usados na maioria das vezes como vocativo: *É bondade, cumpanhêro* (5/146); *Os tempo já tão chegado/meu iluste cantadô* (5/181 e 182). Em alguns casos a adjetivação no lugar do vocativo cria um efeito de distanciamento entre os participantes do discurso, por transformar em não-pessoa o coenunciador, como em: *falta o iluste cupãieiro* (5/61) e *O colega mucadim/vai se dá pur agravado* (5/155 e 156). Esse distanciamento vai confirmando o embate entre os cantadores, que vemos agravado quando o Cantador do Nordeste se

autoafirma *qui eu sô ventania* (5/158) e o Tropeiro usa a afirmação do estrangeiro ironicamente, indicando um outro sentido para a palavra *ventania* e criando um simulacro do adversário: *Cantadô qui eu invejo/é o ferrêro e a já/qui à noite nos brejo/canta o qui de dia/aprendeu nos andejo/qui inquanto drumia/seus ólho in merejo/parado fazia/isso é queu invejo/viu, seu ventania* (5/176 a 185)

O tratamento do Cantador do Nordeste ao Tropeiro curraleirinho é semelhante: trata-o por amigo, companheiro, gente letrada etc. Uma única diferença diz respeito a uma aparente incoerência quando ele diz, no verso 5/255 que o Tropeiro *inté qui sabe cantá* (5/277), e desdiz no verso 5/298: *num tem o canto apurado*, iniciando aí as provocações que resultam na tragédia final.

Esta forma de cordialidade entre os violeiros se assemelha a forma de tratamento dos políticos em pelepas legislativas, quando, apesar da gentileza e adjetivação nos vocativos, o conteúdo dos discursos indica as mazelas do outro. Também o Cantador do Nordeste trata o Tropeiro como a não-pessoa do discurso, quando adjetiva o vocativo em:

O colega cumpanhêro/inté qui sabe cantá (5/277 e 258) e

O colega adversáro/num tem o canto apurado (5/323 e 324)

Estes dois versos explicam também a quem o Cantador do Nordeste se refere quando afirma que quem sabe cantar é o seu companheiro e quem não tem o canto apurado é o seu adversário, como se ambos não fossem a mesma pessoa. E não são, já que o enunciador o excluiu da enunciação e o transformou em objeto de quem se fala, como se oferecesse duas vestimentas ao adversário, que, no caso do Auto da Catingueira, acaba por escolher a segunda.

A seguir, temos um outro quadro, desta vez com o que cada uma das personagens do embate fala sobre si próprio, ou seja, como se apresentam e o *Ethos* que desejam criar:

Quadro 7- Listas não comparativas de enunciados auto-qualificadores das personagens do desafio

Quinto canto – TROPEIRO x CANTADOR DO NORDESTE			
LISTA 01 - Tropeiro sobre Tropeiro		LISTA 02 - Cantador do Nordeste sobre Cantador do Nordeste	
verso	enunciado/marca	verso	enunciado/marca
55 a 58	Tá um cantô sinificante sem fama sem atriviment' qui num é muint falante nem de muint' cũciment'	2	o cantadô
89 a 90	num me deito nem me acamo prá arrotá sabiduria	5	vêio das banda do Norte
105 e 106	na istrada dos disingan' andei de noite e de dia	7	cumprin' mĩa sina forte

147	sô aprendiz de violêro	23	cantadô de arrilia.
223	Eu sô cantadô de côco	46	sô malvado , num aliso
224	eu num canto parcela	84 a 86	tô mais riúna qui a cobra qui traiz no rabo incravado um invenenado ferrão
258 e 259	Num é coisa do meu agrado cantá a priguntaçã	109 e 110	Na istrada dos disingano andei de noite e de dia
325	me chamo Chico das Chaga	111	inludido percurano
329 e 330	no alto sertão da Bahia adonde fui batizado	113	moço um dia
339	mãa sina é u'a perdedêra	119 e 120	bati mais de mil cancela na istrada dos disigano
342	violêro malsinado	158	qui eu sô ventania
343	vô morreno a vida intêra	192	sô um muro intranspuníve
368 e 369	Num sei cantá lôvação pra ôtra qui num sej' ela	200	sô um muro intranspuníve.
372	minha istrada é um quilarão	302 e 303	e pra acabá essa brincadêra qui já me dêxa injuado
385 e 386	num sei cantá lôvação pra ôtra qui num sej' ela	390 a 392	apois a febr' do amô fêla riúna se inroscô bem cá dent' de meus peito
435	meus dia já tão contado	394	pé-duro turuna
438	pois nunca fui disfeitado	395	cascavé craúna
442	se mãa sina é u'a perdedêra	396 e 397	qui se ofende ô mata ô cega ô dexa o cabra cum defeito
445	violêro malsinado	426 a 432	mais hoje qui vivo a pená no mundo sem mãe sem pai tali cuma um vagabundo já nem sei mais o qui mias alma qué pra quem viveu penano a vida intêra tant' faiz morrê nu'a boca de fêra cumo acudad' no canto dum terrêro trançad' cum violêro, facão, viola e mulé
		448	cumigo ninguém aguenta
		455	cumigo ninguém aguenta

Comprometido com a intenção de classificar o sertanejo elomariano como um homem humilde, temente a Deus etc., como já vimos anteriormente, os enunciados postos na boca do Tropeiro fortalecem esta formação de sentido. Ele se coloca como um coitadinho quando utiliza termos como: *significante*³⁹, *aprendiz*, *malsinado* e *(sina) perdedeira*⁴⁰. Suas outras adjetivações estão em maioria compostas com elementos de negação, tais como:

SEM fama

SEM atrivimento

³⁹Insignificante

⁴⁰Sina de perdedor

NUM é muint' falante
 NEM de muint' cūiciment'
 NÃO me deito NEM me acamo
 NUM canto parcela
 NUM é coisa de meu agrado
 NUM sei cantá lôvação
 DISINGAN (DESengano)
 DISFEITADO (DESfeito)

Estas negações podem estar afirmando o *Ethos* da miséria sertaneja, institucionalmente criado a partir da *Invenção do Nordeste* (DURVAL...): o lugar que não tem nada, onde se *morre a vida inteira*. Já os enunciados afirmativos são os seguintes:

- (1) Tá um cantô significante
- (2) Sô aprendiz de violêro
- (3) Eu sô cantadô de coco
- (4) Me chamo Chico das Chagas
- (5) Fui batizado
- (6) Minha sina é uma perdedeira
- (7) violêro malsinado
- (8) Vô morrendo a vida inteira
- (9) Minha estrada é um quilarão⁴¹

Em (1), o violeiro se apresenta em terceira pessoa e utiliza o verbo estar em vez de ser. Ora, o verbo estar cria efeito de instabilidade ou transitoriedade, indicando que esta situação pode mudar. Da mesma maneira, a forma fui em (5) difere do que normalmente se diz: sou batizado, uma vez que o batismo não perece, a não ser que você seja excomungado. Quando se diz fui batizado, abre-se uma porta para a dúvida em relação à devoção do violeiro, o que nem é o caso, já que em muitos enunciados ele menciona o discurso católico se inscrevendo totalmente nele.

O que ele afirma categoricamente é que (3) é cantador de coco, enfatizado pela inclusão do pronome agente do verbo, o que só acontece neste enunciado. Um cantador de coco é um animador de festas, já que o coco é um canto-dança muito social que durante toda

⁴¹ Intempérie

sua execução chama os presentes à participação. O que ele afirma neste enunciado é sua predisposição para a cantoria amena, cordial e fraterna, o que, diga-se de passagem, não é a intenção do Cantador do Nordeste..

Por outro lado, o Cantador do Nordeste se apresenta como O Cantador, vindo das bandas do Norte. O artigo definido singulariza a figura do desafiante que, além de único, ainda se afirma como:

(1) Cantadô de arrilia⁴²

(2) Malvado

(3) Ventania

(4) Muro intransponível

(5) Vagabundo

Em todos os sentidos a intenção do Cantador do Nordeste é intimidar o adversário, porém, seus enunciados estão postos de forma a fortalecer a distinção entre o sertanejo curraleirinho elomariano e os que vêm de fora de sua bolha.

No desafio, entre outros embates, podemos contrapor alguns enunciados dos dois cantadores para comprovar este efeito de sentido:

Quadro 8 - Comparativo entre o Tropeiro e o Cantador do Nordeste

TROPEIRO	CANTADOR DO NORDESTE
Cantô significant'	O cantador
Cantador de coco	Cantador de arrilia
Sina perdedeira	Sina forte
Morrendo a vida inteira	Moço um dia
Num é muint falante	Ventania
Sem fama	Comigo ninguém aguenta
Sem atriviment	Malvado
Minha istrada é um quilarão	Muro intransponíve

Antes de comentarmos e de finalizarmos esta instância, transcrevemos algumas palavras de Dominique Maingueneau sobre a formação do *Ethos* discursivo:

Na realidade, do ponto da AD, esses efeitos⁴³ são impostos não pelo sujeito, mas pela formação discursiva. Dito de outra forma, eles se impõem àquele que, no seu interior, ocupa um lugar de enunciação, fazendo parte integrante da formação

⁴²Desafios violentos

⁴³“Que o enunciador, a exemplo do autor pretende produzir sobre o auditório” (1987, p.45)

discursiva, ao mesmo título que as outras dimensões da discursividade. O *que* é dito e o *tom* com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis (MAINGUENEAU, 1987).

Uma cantoria tem por si um caráter de discurso relatado. O cantador é um contador de casos que ouviu de outros – é possível que alguns sejam inventados por ele mesmo –, então toda a cantoria é um discurso relatado e originalmente contado oralmente. A reprodução escrita deste gênero, que é um produto da Literatura de Cordel, data do primeiro quarto do século XX. Há entre os cantadores do Nordeste (inclusive os da “bolha”) histórias e cordeis que permanecem apenas na oralidade. Assim, não só o dito, mas o tom com que é dito, neste caso específico, torna-se mais importante ainda que seja analisado.

Nesta obra, um auto teatral, as personagens ganham vida na interpretação dos atores regidos por um diretor cênico que impõe na interpretação também a sua “voz”. Portanto, ao se falar de polifonia teatral, vamos encontrar num enunciado dramático não só as palavras escritas pelo autor, mas ainda as intenções (vozes) do diretor e do ator – liberdade de criação da personagem – sem falar dos técnicos envolvidos. Acrescente à obra também música e incluiremos as vozes dos cantores, instrumentistas e do diretor musical. Misture tudo isso num balaio e retire de lá uma formação discursiva e *ethos* não só dos indivíduos, mas coletivo deste grupo cujas vozes se unem para a realização do espetáculo, que tem plateia como coenunciadora.

No Auto da Catingueira, além das palavras que, como já vimos, delineiam o perfil do sertanejo elomariano a partir do que ele diz ser e do que implica não ser através do discurso do Outro, temos outros fatores: os ritmos (gêneros musicais) escolhidos para as vozes de cada personagem: Dassanta canta tirana, um canto triste e valseado; os cantadores misturam os ritmos no desafio; as vestes das personagens; a iluminação; os instrumentos escolhidos – ausência da sanfona e prevalência dos instrumentos de corda - e a utilização de bonecos na encenação.

Todos estes elementos cênicos são usados para ilustrar o Reino Encantado do Sertão Elomariano como um lugar assombrado, pobre, feio e seco, mas de homens de bem, tementes a Deus, humildes e honestos *como deve ser*, e arredios ao que vem de fora, ao que é estranho àquela terra, como a beleza, a ambição, o fartura, o desejo e a paixão. Finalizando esta instância de análise, repito a frase do autor sobre seu lugar:

Um sertão profundo que se situa numa dobra do tempo.

E repito o que dissemos anteriormente: O sertão de Elomar é e não é.

BATI MAIS DE MIL CANCELA NA ISTRADA DOS DESINGANOS⁴⁴

Termos chegado até aqui foi uma vitória, mas nem de longe alcançamos tudo o que almejamos, ou que é possível almejar, diante de uma obra tão intensa e cheia de nuances como o Auto da Catingueira, de Elomar Figueira de Mello. Nos embrenharmos no reino encantado de um sertão tão especial quanto os de Ariano Suassuna e Gilberto Freyre, entre tantos os que têm um sertão no coração alimentado por (e alimentando) uma veia artística, foi uma aventura emocionante, amparada pelos teóricos da AD, com os quais pudemos desnudar alguns dos sentidos possíveis desse discurso *sertânico*, como gosta de chamar o autor.

Elomar clama para si uma identidade sertaneja, mas em sua obra, acabamos nos embolando na interdiscursividade e na interINcompreensão entre discursos antagônicos que empurram o indivíduo sertanejo elomariano de um lado a outro como bola de pingue-pongue, enfurnando-o, de uma forma ou de outra, num nordeste seco e miserável, ainda que abençoado por Deus e, segundo o texto, a terra prometida. Mas o sertanejo elomariano não é só pobre, crente e conformado, é também um lutador, que preza as virtudes como honestidade e valentia, e que vive de acordo com a moral cristã. Vimos isto quando analisamos as relações entre o bem e o mal e suas caergas positiva e negativa na vida naquele sertão.

Para chegarmos até aqui, passeamos pelas origens de nossa Literatura Oral e discorremos sobre identidade a partir de conceitos estudados por Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva, de que identidade se associa à diferença, uma vez que é produzida por um processo de diferenciação, ou seja, a identidade se constitui a partir da diferença. Um é a partir do outro, como ficou claro nos embates que discutimos em nossa análise. Dassanta é algo a partir do olhar das outras personagens, que difere do olhar de si mesma sobre ela. No duelo de cantadores também observamos um embate de *ethos* e *simulacros* formulados através das formações discursivas que se apresentam durante a peleja.

Pudemos perceber também movimentos em resistência, mas estes vindos das intenções do próprio autor Elomar, na escolha de uma linguagem que recupera elementos do português arcaico, medievalizados, e de gêneros musicais que vão desde o canto lírico, barroco, passando pelos trovadores medievos, até suas vertentes popularizadas no cancionero

⁴⁴Versos do desafio de cantadores do Quinto Canto

nordestino, tais como o mourão, o martelo, o coco, a parcela, a tirana e tantos outros que vimos no decorrer de nossa análise.

Os conceitos de resistência, pescamos em Michel Foucault, e seus comentadores, e associamos aos estudos de Durval Muniz de Albuquerque Jr., em seu interessante livro “A Invenção do Nordeste”, que nos deu a pista que faltava para a compreensão dessa *bolha* que Elomar chama de sertão. Sabemos agora que mais do que um marco cartográfico, a área difundida como sertão precisa levar em conta também suas subdivisões culturais. Impossível colocar no mesmo balaio as várias áreas do sertão brasileiro, senão por sua extensão territorial, mas pelos valores culturais tão diversificados de cada microrregião. Muito menos é possível associar o sertão somente ao Nordeste, uma vez que a grande área se estende do Rio Grande do Sul ao Rio Grande do Norte.

Então, nem todo sertanejo é nordestino, nem todo nordestino é um sertanejo. Sertanejo é quem vive no sertão, seja em qual região for. Essa invenção do Nordeste, de que trata Albuquerque (2011), entretanto, normatizou como sertão, o interior daquele Nordeste seco e miserável. Mas o cidadão que reside nas capitais litorâneas, por exemplo, não sofre com a seca, nem com a miséria, nem com a falta de saúde e educação mais do que outros cidadãos de outras capitais em outras regiões. O do sertão sofre com a seca, algumas áreas mais do que outras, dependendo dos recursos públicos que são destinados a este ou aquele investimento de irrigação, normalmente favorecendo os grandes produtores, em detrimento de uma massa populacional enfraquecida, mantida por “caridosos” programas sociais, que não chegam nem perto de dignificar o pequeno lavrador carente não de esmolas, mas de infraestrutura para tratar a terra em tempos de seca.

Vimos que a partir da derrocada do autor por Roland Barthes, a exterioridade dos textos literários para análise precisou se amparar em planos discursivos – que abordamos a partir de uma proposta de Dominique Maingueneau – na intertextualidade e, principalmente, na interdiscursividade. Essa exterioridade atinge e resgata discursos para obra que compôs este *corpus* e se instala como processo de construção identitária, que associamos ao pertencimento a uma ou outra formação discursiva. Ainda com Maingueneau desvendamos as cenas da enunciação na obra, delineando a cenografia e o hibridismo das cenas genéricas do Quinto Canto.

Pesquisamos o sentido da proposta de Maingueneau para o termo InterINcompreensão e avançamos ao propor que possa haver também um embate de forças através da aliança entre elas. “Se você não pode com o inimigo, junte-se a ele”, diz o ditado, mas no caso da InterINcompreensão por aliança, em vez de haver a utilização do discurso Outro para a

criação de um simulacro do Outro, usa-se o discurso do Outro para a criação de um simulacro de si próprio em prol de uma estratégia de convivência ou “espionagem” com vistas a uma possível derrocada do adversário. Citamos como exemplo tanto o caso das rezadeiras do nordeste que se utilizam das orações católicas misturadas aos seus dizeres de curandeirismo, quando um enunciado de Dassanta em que ela ao mesmo tempo que renega, busca aproximação com as “almas do outro mundo”: *Eu te arrenego e te arrequêro*.

O discurso elomariano tem um quê de resistência ao que se propôs posteriormente à semana de 22 e aos chamados romancistas de 30, para quem o “sertanejo é antes de tudo um forte”. As personagens de Elomar são conformadas com sua sina e a creem impostas por Deus, o que faz com que sejam elas parte do Povo de Deus e sua terra Seca, a Terra de Nosso Senhor. Para os sujeitos enunciadore do Auto da Catingueira, o sertanejo é um povo predestinado ao sofrimento, que vive alheio aos aspectos políticos e de cidadania. É povo místico que acredita em lobisomem, em castigo divino e em Diabo.

Mas não se pode dizer que seja uma resistência baseada numa realidade – e o que seria real afinal de contas? –, mas num universo ficcional, uma resistência lítero-musical, porque a música sertaneja de Elomar não se origina do povo, não se referencia em cânticos populares e tradicionais do sertão atual ou de uma época recente, ele resgata o que talvez já não exista mais. Elomar é um erudito e, apesar de viver em uma fazenda de cabras desde os anos 80 do século passado, ele é arquiteto também, e está mais para um cantador, ou seja, alguém que vai de feira em feira contar o que ouviu dizer, não o que viveu. Mesmo a sua variação dialetal *sertaneza*, presente nas obras de temas sertanejos, é difícil de ser compreendida pelo povo da região. É preciso um glossário, e este, normalmente acompanha suas gravações, assim como algum explicativo sobre o trabalho em questão. Nada disso, entretanto, desmerece um trabalho tão rico.

Nestas análises, contudo, o mais importante é que pudemos concluir que identidades não são fixas, nem estão instauradas como verdade, mas como sentidos. A obra ficcional de Elomar reflete parcela de um povo que habita uma extensão de terra muito grande, maior do que poderia caber num discurso apenas. Por isso, tentamos mostrar que de um enunciado a outro – principalmente com base no último canto da obra em análise – é possível notar a variação de dizeres – e não dizeres – que fundamentam a tese de que identidade é termo plural, e além disso, é cambiante, um fio que se fia no emaranhado de dizibilidades em que consiste o rizoma discursivo.

Estivemos por dois anos debruçados sobre o Auto da Catingueira, mas não foi suficiente para chegar a encontrar a “dobra do tempo”. Podemos dizer que avançamos um

pouco no estudo da obra elomariana, mas nos alegramos em saber que cada vez mais estudiosos e acadêmicos estão mergulhando no universo artístico desse Cavandante. Não paramos por aqui, vamos prosseguir perseguindo seus traçados, como retirantes em busca da vida.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

AMARAL, Amadeu, *O dialeto caipira*. São Paulo: HUCITEC/INL-MEC, 1981.

_____. *Coisas que o povo diz*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968.

AMORA, Antonio Soares. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Saraiva, 1974.

AZEVEDO, Francisco. *Dicionário Analógico da língua portuguesa: ideias afins*. Brasília, DF: Editora Thesaurus, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.

BASTOS, Eduardo. Cartografias imaginárias no sertão medievo de Elomar Figueira Mello. *Plural Pluriel* - revue des cultures de langue portugaise, n.11, automne-hiver 2012. Disponível em: <www.pluralpluriel.org>. Acesso em: dez. 2014. ISSN 1760-5504.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECHARA, Evanildo. Entrevista durante sessão interacadêmica na Academia de Ciências de Lisboa. Lisboa, Portugal, 5 out. 2009. Disponível em: <<http://pglingua.org/especiais/aglp/1697-video-entrevista-ao-professor-evanildo-bechara>>. Acesso em: 27 set. 2014.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Tradução Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

CAATINGA CERRADO. Disponível em: <www.caatingacerrado.com.br>. Acesso em: 15 ago. 2014.

CARVALHO, Nelly (Org.). *Criação neológica: teoria e prática*. 1. ed. Curitiba, PR: Appris, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1946. (Coleção Joaquim Nabuco).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1978.

_____. *Locuções tradicionais do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade, 1986.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CUNHA, Antônio. da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CASTELO BRANCO, Guilherme (2001). As resistências ao poder em Michel Foucault. *Trans/Form/Ação*, v.24, n.1, p. 237-248, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a16.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2014.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.

CHOMSKY, Noam. *Linguagem e responsabilidade*. São Paulo: JSN Editora, 2007.

_____. *Linguagem e oensamento*. Petrópolis: Vozes, 1971.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.

FERREIRA, Olavo. *Mesopotâmia, o amanhecer da civilização*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

_____. *Visita à Grécia antiga*. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Recife, PE: Global Editora, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugália Editora, 1967.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 23. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GIACOMONI, M.P.; VARGAS, A.Z. (2010). Foucault, a arqueologia do saber e a formação discursiva. *Veredas*, Juiz de Fora, v.2, p. 119-129, 2010.

GUATTARI, Felix.; ROLNIK, Suely. Subjetividade e história. In: _____. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 33-47.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103–133.

HUGO, Vitor. *Os miseráveis*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris: Librairie Armand Colin, 1980.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *A língua portuguesa e a unidade do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1977.

MACHADO, José. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Livros Horizontes, 1977. 5 v.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução C. P. Souza-e-Silva e D. Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1997.

_____. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008.

MANSUR GUÉRIOS, R.F. *Dicionário de etimologias da língua portuguesa*. Curitiba, PR: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1979.

MARTINS, Cláudia F. M. A intertextualidade e a interdiscursividade em textos de revistas italianas. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 4., 2000, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras, UERJ, 2000. v. 1. p. 11.

MELLO, Elomar. *Na quadrada das águas perdidas*. LP. Salvador, BA: [s.n.], 1979.

MELO, Gladstone C. *A língua do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação FGV, 1971.

MOTA, Leonardo. *Adalgário brasileiro*. Fortaleza, CE: BNB, 1991.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Depositários; Acadêmica, 1955.

NOGUEIRA, Carlos, *Literatura oral em verso*. Porto: Editora Estratégias Criativas, 2000.

ONG, Walter, *Oralidade e cultura escrita*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1998.

PALMER, Frank. *A semântica*. Lisboa: Edições 70, 1986.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1997. Edição original: 1983.

PEREGRINOS DO SERTÃO PROFUNDO. Disponível em:
<<http://peregrinosdosertaoprofundo.blog.br>>. Acesso em: dez. 2014.

PINSKY, Jaime. *As primeiras civilizações*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

PORTEIRA OFICIAL ELOMAR. Disponível em: <<http://www.elomar.com.br>>. Acesso em: dez. 2014.

POSSENTI, Sirio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas, In: MUSSALIN; BENTES (Org.). *Introdução à linguística, fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. São Paulo: Parábola, 2009.

PRETI, Dino (Org.). *Léxico na língua oral e na escrita*. São Paulo: Editora Humanitas USP, 2003.

RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Foucault, uma trajetória filosófica, para além do estruturalismo e da hermenêutica*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore do açúcar*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

RIBEIRO, João. *Curiosidades verbais*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

ROCHA, Décio O. Cartografias em análise do discurso: rearticulando as noções de gênero e cenografia. *D.E.L.T.A.*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, 2013. p.135-159.

RODRIGUES, Aryon D. *Línguas Brasileiras, para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Ed. Loyola, 1986.

ROHAN, Beurepaire. *Dicionário de vocábulos brasileiros*. 2. ed. Salvador, BA: Progresso Editora, 1956.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1977.

SAMPAIO, Simone S. *Foucault e a resistência*. Goiania, GO: Editora da UFG, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

SIMÕES, Darcília (Org.). *Língua e estilo de Elomar*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

SOARES, Antônio M. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Revisto e completado por J.R.de Macedo Soares. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1954. 2 v.

SECCO, Carmen Tindó; JORGE, Silvio Renato; SALGADO, Maria Tereza (Org.). *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

THEOTONIO, Andrea Carla Rodrigues. Práticas de rezas: oralidade e cultura no cotidiano das rezadeiras. In: ENCONTRO ESTADUAL DE PROFESSORES DE HISTÓRIA, 13., 2008, Guarabira. *Anais...* Campina Grande: Editora Anpuh, 2008. v. 1, p. 56 - 77. Disponível em: <http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST 11 - Andrea Carla Rodrigues Theotonio TC.PDF>. Acesso em: 02 jan. 2013.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura*. São Paulo: Editora Cortez, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ANEXO A – O Auto da Catingueira

BESPA¹

1 Sinhores, dono da casa
 2 o Cantadô pede licença
 3 prá puxá a viola rasa
 4 aqui na vossa presença
 5 prá coisa qui eu fô cantano
 6 assunta imploro atenção
 7 iantes porém eu peço
 8 a Nosso Sîô a benção
 9 ãantes porém eu peço
 10 a Nosso Sîô a benção
 11 pois em Ele a idea é pensa pru cantá
 12 e pru tocá é mensa à mão
 13 prá todos qui istão me uvino
 14 istendo a invocação

15 Sinhô me seja valido
 16 inquanto eu tivé cantano
 17 prá qui no tempo currido²
 18 cumprido tenha a missão
 19 prá qui no tempo corrido
 20 cumprido tenha a missão...
 21 Foi lá nas banda do Brejo
 22 muito bem longe daqui
 23 qui essas coisa se deu
 24 num tempo que num vivi
 25 nas terra qui meu avô
 26 herdô de meu bisavô e pai seu
 27 Dindã contô cuan meu avô morreu
 28 Dindã contô cuan meu avô morreu
 29 e hoje eu canto para os filhos meus
 30 e eles amanhã para os filhinhos seus...

31 Nessa terra há muitos anos
 32 viveu um rico sîô
 33 dono de um grande fêcho
 34 Zé Crau cantô mais Alêxo³
 35 honras viva de sua mesa:
 36 treis son Sarafin
 37 treis son Balancesa
 38 treis Son Sarafin
 39 treis son Balancesa

40 Suas posse era tanta
 41 qui se a memóra num erra

42 vi dizê qui ele tãa
 43 mais de cem minréis de terra, ai!
 44 Nos tempo desse sinhô
 45 Dindinha contô prá mim
 46 viveu Dassanta a Fulô
 47 filha de um tal cantadô
 48 Anjos Alvo Senhorin
 49 Anjos Alvo Senhorin
 50 dele o que pude apurá
 51 foi o relato dum vaquêro⁴
 52 neto de um marruêro
 53 matadô de marruá
 54 qui' era cumpaiêro seu
 55 nos Campo do Sete Istrêlo
 56 nos Campo do Sete Istrêlo
 57 malunga e violêro
 58 ranca tôco de ribada⁵
 59 séro distimido e ordêro
 60 num gostava de zuada
 61 rematô o velho na fêra
 62 manso passô a vida intêra
 63 mais morreu sem temê nada, ai!

*1º Canto:***Da Catingueira**

1 Ela nasceu na Lage do Gavião
 2 nũa quadra iscura de janêro
 3 nũa noite de chuva e de truvão
 4 e no mei do mais grande aguacêro
 5 batizou-se na Vila do Poção
 6 na igreja do Santo Padruêro
 7 nũa quadra iscura de janêro⁶
 8 nasceu Dassanta do Gavião
 9 nũa noite de relâmpo e truvão
 10 resolvêro fazê o sacrament'
 11 seu pai quêla e cum facho na mão
 12 sua mãe muntada num jiment'
 13 sairo no mei da iscurdão
 14 sofreno mais cum muit' contentament'
 15 nũa quadra iscura de janêro
 16 e no mei do mais grande aguacêro
 17 resolvêro fazê o sacrament'

18 Dispois que a manhã era chegada

19 eles tomém chegaro nu lugá
 20 a minina tava toda moiada
 21 levaro intonce prá batizá⁷
 22 logo adispois do sacrament'
 23 seu pai foi percurá o iscrivão
 24 prá pudê fazê o assentament'
 25 da era dela na lei do Poção
 26 o cujo foi quem falô primêro
 27 vai te custá cinco mili réis
 28 apois o pai dela era um vaquêro
 29 qui num ganhava nem um derréis
 30 e o puquim qui sua mãe levô
 31 o vigaro abocô num inviéis
 32 pegaro intonce a boca da istrada
 33 cuns istambo cheio de vento
 34 Dassanta recebeu o sacramento
 35 mais nunca teve a era assentada

36 Conta as pessoa mais velha
 37 qui Dassanta era bunita quê mitãa medo⁸
 38 tãa nos ólho a febre perdedêra
 39 qui matava mais qui cobra de lajêdo
 40 os pé piqueno e os cabelo cumprido
 41 imbaxo do vistido um bando de segredo
 42 rica das mão vazia
 43 qui tãa de um tudo e nada pissuia
 44 apois seu pai era um pobre vaquêro
 45 qui ficô cego bem môço
 46 cuan' tãa o pé ligêro
 47 o corpo manêro
 48 e o rompante grosso

49 Nasceu e se criô no sei' da Catinga
 50 na terra sêca de Nosso Sîo
 51 onde nem todo ano a planta vinga
 52 foi Deus qui um dia assim determinô
 53 apois nesse chão onde o cristão num
 xinga
 54 nem o cangacêro lá nunca pisô.
 55 Lá de vês incuano um jagunço pinga
(jagunço x cangaceiro)
 56 vino das banda do Mato-Cipó ...
 57 As relegião quêu canto as mendinga
(mendinga x mandinga)
 58 canta qui Jesus nela passô
 59 cuano o rei das treva e da mandinga
(idem)
 60 pirsiguia o Prinspe Salvadô ...
 61 Pagano os rasto dele na Catinga
 62 ia as pombinha fogo-pagô⁹

63 ai nessa terra qui é vea e qui é minina
 64 adonde as lubrina lá nunca chegô
 65 a siriema braba das campina
 66 No sei da Catinga nasceu e crio

67 Mais o pió qui era qui sua bunita
 68 virô u'a besta fera naquelas redondêza
 69 in todas brincadêra adonde ela chegava
 70 as mulé dançadêra assombrada ficava
 71 já pois dela nas fêra os cantado dizia
 72 qui a dô e as aligria na sombra dela
 andava
 73 e adonde ela tivesse a vea da foice
 istava
 74 a vea da foice istava
 75 in toda as brincadêra adonde ela ia
 76 ãantes dela chegava na frente as aligria
 77 dispois só se uvia era o trinca dos
 ferro¹⁰
 78 As mãe soltano uns berro chorano
 maldizia
 79 e triste no ôtro dia era só chôro e intêro
 80 chôro e intêro, chôro e intêro
 81 chôro e intêro, chôro e intêro.

82 Dassanta era bunita qui inté fazia horrô
 83 no sertão pru via dela muito saingue
 derramô¹¹
 84 conta os antigo quela dispois da morte
 virô
 85 passo das asa marela jaçanã pomba-
 fulô¹²
 86 fulô rôxa do Panela só lá tem essa fulô.
 87 Dispois da morte virô passo japiassoca
 assú
 88 Dispois da morte virô passo japiassoca
 assú
 89 passo japiassoca assú passo japiassoca
 assú
 90 Dispois da morte virô passo japiassoca
 assú
 91 passo japiassoca assú passo japiassoca
 assú

2º Canto:
Dos Labutos

1. Lagoa da Tinquijada
2. pasto das cabra lijêra
3. siguino os rebãin donde vai
4. no Pôço da Catinguêra
5. bem longe da casa dos pai
6. Dassanta burrêga marrã¹³
7. passava vigiano os rebãin
8. de seu Siô todas manhã
9. e tomém as tarde intêra...
10. Se alevantava c'os aruvai¹⁴
11. curria pru chiquêro abria a portêra
12. se ajuelhava pidia a bença ao pai
13. panhava o café o assuca e a chicutatêra
14. botava água na cumbuca
15. e o balaizin' de custura ispindurava na Cintura
16. e rumpia facêra boian' boian'
17. chiquê chiquê minhas cabrinha lambâcêra
18. e as véis ela se alembrava
19. das moda qui seu pai cantava
20. e ôtras qui aprendeu nas fêra
21. e cuan' a sêca chegava
22. as cabra ia prus fêcho
23. qui ficava reservado
24. e a mucama assim dexava
25. de piligriná nos êxo
26. e vagá pelos serrado
27. seu pai lhe ricumendava
28. vai nos pano tira uns lâin
29. pega Maiado e Martelo
30. junta os trem cum tua mãe¹⁵
31. ela no casco eu in pêlo
32. num carece tomá bãin
33. basta ajeitá os cabelo
34. junta a traia sãizã
35. ferramenta côcho e prancha
36. albarda o casco in martelo
37. se o Siô fô primitido
38. inda hoje nós arrancha
39. no pôso do Sete Istrêlo
40. Foi lá qui nãa dismancha¹⁶
41. qui ela cunheceu um tropêro
42. moço e muito viajado
43. nas istrada do sertão
44. qui ali chegô cansado
45. nãa bespa de São João
46. Dispois de tê arranchado
47. e agasaiado a tropa
48. foi no ôi d'agua tomô um bãin
49. e logo trocô de rôpa
50. calçô um pá de butim
51. novo e muit' riluzente
52. botô no bolso um jasmim
53. um lenço branco e um pente
54. e preparado assim
55. tava qui mitia mêdo
56. fermoso feito um gaiêro
57. xotano in noite de lãa
58. pelos alto do lajêdo
59. infestano as mão sua
60. tinha cinco anel nos dêdo...
61. J á a foguêra tava acesa
62. todo mundo no terrêro
63. festejava São João
64. foi cuan entrô o tropêro
65. feit' um prinsp' feiticêro
66. foi aquele quilarão
67. o danado foi riscano
68. no terrêro feito um rái
69. Dassanta junto dos pai
70. prêle foi se paxonano
71. pois o turuna pachola¹⁷
72. qui tãa pauta c'o Cão
73. mais pió quê ãa pistola
74. qui tingui febre ispanhola
75. chegô cua viola na mão
76. uns conta quêles casô
77. ôtros qui se ajuntô
78. ôtros qui se imbrechô
79. já ôtros qui num casô não

O som da flauta em sinuosas abre a "tirana" sugerindo os perfis das serras, em ribombos que ecoam nas altas escarpas e grotões, onde a pastora de cabras solta a voz pelos êrmos dos pastos não demarcados. O efeito arrepiante nos transporta para a grande solidão que envolve o ofício do pastoreio e, que por isso mesmo, tradicionalmente tem dado aqueles povos que operam esse ofício e fazem dele sua sobrevivência uma agudeza de observação, uma sensibilidade, uma consciência e uma paixão tão marcantes que inevitavelmente os aproximam do Eterno. Há que se destacar nessa Tirana a profunda consciência social de Dassanta em relação à sua existência sofrida, sua luta, o tempo passando, o despertar para o

amor, para a paixão que ela vai realizar no encontro com o tropeiro Chico das Chagas.

3º Canto:

Das Visage e das Latumia

1 Eh...
 2 sina cigana
 3 vida de onça
 4 vida tirana
 5 é essa só de andança
 6 e de vivê prissiguino
 7 a criação m̃unça iê ...
 8 Êh... gado miudo
 9 pastora piligrina
 10 nas quebrada vô
 11 guardano as cabra de meu pai e Sîô
 12 aspena in conto a babuja seca
 13 novas de mai pispei de jüin se Deus
 quisé
 14 vida mais danada inda te pra vê
 15 pelas parambêra desses socobó
 16 vai m̃ã vida intêra já murcha a fulô
 17 cuma se eu tivesse penas a pagá
 18 pra sê prisionêra nesse caritô
 19 ê vida tirana essa de pastorá

 20 cabra repartida sirigada iê...
 21 volta cá zulêga dêxa de atentá
 22 num vê qui m̃ã sina é só de padecê
 23 ê vida tirana só de peleja.

 24 E assim se vai meus dia
 25 tardes e m̃ã
 26 desperdiçado nesse labutá
 27 disapartada de m̃ias irirmã
 28 sem o carin' dos ôtros irirmão menó
 29 vida mais danada inda tô pra vê
 30 lá do Sete Istrêlo pra istrêla maió
 31 prigunto pru êle qui tomém tão só
 32 assim cuma eu no mundo a percurá
 33 véve gavabundo sem nóis se incrontá
 34 ah vida tirana tu ina vai mudá

 35 dos cupim da serra chamo pru meu amô
 36 lá das ôtras banda ôço respostá
 37 pru que essa delata quinda num chegô
 38 na vida tirana só fiço isperá

Recitativo¹⁸

1 Serrado de gado brabo
 2 nuves da cor de guéde
 3 cás boca d'istambo imbruiada
 4 barrão de fogo alevantado
 5 Pé-sêco e os anjo na rêde
 6 armada na incruzilhada
 7 sete anjin' morto de sêde
 8 horas morta madrugada.

 9 Tâtú-peba cumeu as mágua
 10 qui chorô na Mamona do Ôro
 11 pelos banco da me'água
 12 as alma de Chico Bizôro.
 13 Inhambado in patioba vistiu cum gibão,
 14 dos côro das anca da besta-bôba,
 15 e cuspiu fôgo dos ólho.

 16 Uriinha do São Joaquim
 17 Lubisome e Boa-Tarde
 18 malungô cum Mão-Pelada
 19 in sete légua de camin'
 20 e véve a fazê latumia
 21 pra quem é de comprá medo
 22 num arrotto nem peço segrêdo
 23 tomém num é pur subirbia.

 24 Apois eu vi isturdia
 25 lá na Lagoa Ferosa
 26 me rupia o corpo intêro
 27 eu te arrenego uma pantariosa
 28 eu te arrenego e arrequêro
 29 apois sim, pois bem, fui campíá
 30 muito dispois da. Av'-maria
 31 u'as cabra veáca qui todo dia
 32 iscapulia prás banda de lá
 33 foi cuan' eu vi na bêra da aguada
 34 um bando abólco de alma penada
 35 inquanto u'as midía ôtras custurava
 36 dum lado u'as gimia já ôtras chorava
 37 rismungan' qui era os pêso e midida
 38 dos retái dos pan' qui cuan' in vida
 39 tomava prá cuzê e cum o alei ficava.

 40 Nas minha andança dent' do serrado¹⁹
 41 já vi coisa do invisíve e do
 malassombrado.
 42 Coisa de fazê arriripiá os cabêlo
 43 minha mãe me insinô qui o disarmazêl'
 44 a sujêra e o dismantêl' tombém é pecad'.

45 Contô qui há muit' na Lagoa Torta
 46 morava u'a mulé (falo in vida da morta)
 47 dismantelada dos pé 'té os cabêl'
 48 cuns dente marél' e os vistido rasgad'
 49 barria a casa catan' os farel'
 50 a adispois amuntuava o cisco dum lad'.

51 U'a certa noite, essa mulé, qui é morta
 52 foi jogá fora o cisco cuan' abriu a porta
 53 deu cum um bich' qui ach' qui era o Cão
 54 apois trazia u'a pá de lix' e um ferrão na
 mão
 55 naquela hora nada lhe valeu.
 56 Só teve tempo de soltá um grito
 57 valei-me São Benidito
 58 tremeu fêiz um fiasco
 59 caiu baten' os casco
 60 bateu no chão e morreu...

61 Nas minha andança dent' do serrado
 62 já vi coisa do invisíve e do
 malassombrado.
 63 Du'a certa feita lá no Ventadô
 64 adonde o vento foi fazê a volta e num
 voltô
 65 assucedeu qui o sol me logrô
 66 e eu tive qui drumi donde o rebãin maiô
 67 pela *mê'* noite alevantei da rêde
 68 turduada cu'a sêde qui quaje me matô
 69 fui bebê água pert' na aguada
 70 ia mais discunfiada qui bode pasto

71 Cuano cheguei pert foi qui dei pur fê
 72 fiquei toda ripiada da cabeça aos pé
 73 apois lá dibaixo do Imbuzêro do Miau ..
 74 topei Chico Niculau mais Manezin'
 Serradô
 75 eu vi Naninha sentada pidin' ismola
 76 cujos difunto nas viola
 77 cantava uns canto de horrô
 78 voltei corren' olhan' prá traiz e benzen'
 79 cuan' cheguei é que fui ven'
 80 qui minha sêde passo

81 Nas minha andança dent' do serrado
 82 já vi coisa do invisíve e do
 malassombrado.
 83 Cuano os cristão repôsa
 84 cuando drôme os crente
 85 iãntes d'alevanta das cova os sêr osente

86 as coisa toda morna in preparação
 87 pru sono curto qui dura um repente
 88 toda mêa noite na hora ins lente
 89 do tempo e o vento e toda criação
 90 já vi u'a noite, apois ela num mente
 91 parô os ramo as fôia no capão
 92 cigarra grilo cururu rodão
 93 cobra Jibóia cascavé serepente
 94 lainbú treis-pote mãe da lûa canção
 95 tatú mucũim toda alma vivente
 96 'té a cachuêra ispidurô pendente
 97 prêsa na pedra sem caí no vão
 98 tudo in memóra da hora inselente
 99 qui hai toda noite derna a criação.

100 Nas minha andança dent' do serrado
 101 já vi coisa do invisíve e do
 malassombrado
 102 Oras viva e arriviva
 103 gôrda e fôrra a Fragazona
 104 in pinicado de Sansão
 105 cum as tîa qui di no calunga
 106 na quára da pedra una
 107 na toca do Lubião
 108 nas lôa do sapo-sunga
 109 in pinicado de Sansão
 110 imprecavejo muit' inconive
 111 já vi coisas do invisíve
 112 visage e latumia
 113 pantumia e parição
 114 de quem tá morto e quem vive
 115 istripulia de Rumão.

4º Canto: Do Pidido²⁰

1 Já qui tu vai lá prá fêra
 2 traga di lá para mim
 3 água da fulô qui chêra,
 4 um nuvêlo e um carrin
 5 trais um pacote de misse
 6 meu amigo ah se tu visse
 7 aquele cego cantadô²¹
 8 um dia ele me disse
 9 jogano um mote de amô
 10 Qui eu havêra de vivê
 11 Pur esse mundo
 12 e murrê aina em flô
 13 Passa naquela barraca²²
 14 daquela mulé reizêra

15 onde almoçamo paca,
 16 panelada e frigidêra
 17 intê você disse u'a lôa
 18 gabano a bóia bôa
 19 qui das casa da cidade
 20 aquela era a primêra
 21 trais pra mim u'as brividade
 22 qui eu quero matá sôdade
 23 faiz tempo qui fui na fêra
 24 ai sôdade...

25 Apois sim vê se num isquece
 26 quinda nessa lûa chêa²³
 27 nóis vai brincá na quermesse
 28 lá no Riacho D'Arêa
 29 na casa daquêle home
 30 feiticêro e curadô²⁴
 31 qui o dia intêro é home
 32 filho de Nosso Sinhô
 33 mais dispois da mêa noite
 34 é lubisome cumedô
 35 dos pagão qui as mãe isqueceu
 36 do batismo salvadô
 37 e tem mais dois garrafão
 38 cum dois canguin responsadô

39 Apois sim vê se num isquece
 40 de trazê ruge e carmim
 41 ah se o dinheiro désse
 42 eu quiria um trancilin²⁵
 43 e mais treis metro de chita
 44 qui é prêu fazê um vistido
 45 e ficá bem mais bunita
 46 que Madô de Juca Dido
 47 qui Zefa de lô Joaquim
 48 Já qui tu vai vai lá pra fêra
 49 meu amigo traiz
 50 essas coisinha para mim

5° Canto:

Das Violas da Morte

Dassanta e seu companheiro chegam em noite de lûa cheia a uma festa num lugar demoninado Cabeceira. Entram no momento em que cantadores da função estão cantando Clariô. Um violeiro vindo de longe, de passagem por aquele lugar, se sente tocado pela beleza da mulher que chega; pega a viola e cortando o canto de Clariô, convida a qualquer dos convivas

para a peleja. Vendo que ninguém se manifesta e sentindo a pressão do olhar das figuras e cavalheiros sobre si, o tropeiro amigo e companheiro de Dassanta se vê obrigado a rebater, o que faz temeroso, pois vai enfrentar um profissional do desafio do Alto Nordeste. Ele percebe logo na abertura, quando o outro entra cantando gêneros desconhecidos, com filtros e vícios costumeiros, pois, no desafio, agressividade, violência e humilhação são as armas mais usadas para arrancar os arroubos da plateia pelos cantadores daquelas bandas, ao passo que ele tão somente é pequeno cantador curraleirinho (pé duro), afeito apenas ao Canto entre malungos - puxando a tropa na estrada ou nos pousos, nas rancharias à noite – enquanto a feijoada cozinha, pequenos confrontos de parcelas, tiranas; amarração ou voltado inteiro, gêneros de cantoria comuns na sua região, no Sudoeste da Bahia, no Mato Cipó, na região do rio de Contas e do rio Gavião;

1 Ai clariô ai ai clariô
 2 Ai clariô ai ai clariô
 3 Ai clariô ai ai clariô
 4 Purriba dos lajêdo o ltiá chegô²⁷
 5 já cá na Cabicêra a função pispiô
 6 amiã cedo a lûa já entrô
 7 e eu vou passá a noite intêra
 8 cantano clariô
 9 e eu qui vim só
 10 só prá vê meu amô
 11 sei qui vô ficá só
 12 pois ela num chegô

13 Ai clariô ai ai clariô
 14 Ai clariô ai ai clariô
 15 Ai clariô ai ai clariô

16 as baronêsa já abriu as fulô²⁸
 17 nos catre e nas marquêsa as figura
 sentô²⁹
 18 a pé do bode abriu asa e cantô³⁰
 19 nas baxa e nas verêda seu canto raiô
 20 e eu qui vim só
 21 só prá vê o meu amô
 22 sei qui vô ficá só

23 pois ela num chegô

Desafio

CANTADOR DO NORDESTE

1 Sinhores dono da casa³¹
 2 o cantadô pede licença
 3 prá puxá a viola rasa
 4 aqui na vossa presença
 5 vêio das banda do Norte
 6 cum pirmissão da sentença
 7 cumprin' mña sina forte
 8 já por muitos cunhicida
 9 Buscano a inlusão da vida
 10 ô o cutelo da morte
 11 e das duas a prifirida
 12 a qui mim mandá a sorte.
 13 já que nunciei quem sô
 14 dêxo meu convite feito
 15 prá qualqué dos cantadô,
 16 dos qui se dá pur respeito,
 17 qui aqui pur acaso teja,
 18 nessa função de aligria,
 19 e prá que todos me veja
 20 pucho alto a canturia,
 21 co'essa viola de peleja
 22 qui quano num mata aleja
 23 cantadô de arrilia.

24 Só na iscada dũa igreja
 25 labutei cũa duza um dia
 26 cinco morrêro d'inveja
 27 treis de avêxo, um de agunia
 28 matei os bicho cum mote³²
 29 qui já me deu treis mulé
 30 é a histora dum cassote
 31 cum cuati e cum saqüé
 32 o cassote com o pote
 33 cuô pru cuati um café
 34 iantes ofereceu um lote
 35 num saco prá o saqüé
 36 o saqüé secô o pote
 37 deixô o cuati só cũa fé
 38 di qui dent' do tal pote
 39 inda tã algum café
 40 e xispô sambano um xote
 41 o inxavido do saqüé
 42 qui cuati quá qui cassote
 43 boto o bico e bato o bote
 44 o qui é qui o saqué qué

45 iantes porém aviso
 46 sô malvado, num aliso
 47 triste ô filiz é o cantadô
 48 qui eu apanhá pra dá o castigo,
 49 apois quem canta cumigo
 50 sai difunto ô sai dotô

TROPEIRO

51 Sinhô cantadô chegante
 52 me adisculpa o tratament³³
 53 nessa hora nesse instante
 54 mêmro aqui nesse moment'
 55 Tá um cantô sinificante³⁴
 56 sem fama sem atriviment'
 57 qui num é muint falante
 58 nem de muint' cûciment'
 59 mais prá titos e valintia³⁵
 60 só traiz u'a viola na mão
 61 falta o iluste cupãiero
 62 marcá o lugá da prufia³⁶
 63 se lá fora no terrêro
 64 ô aqui mêmro no salão.

CANTADOR DO NORDESTE

65 Vamo logo mãos à obra
 66 dêxa as bestage de lado
 67 qui a lũa já feiz manobra
 68 no seu campo alumiado
 69 vosmicê qui sois daqui
 70 vai dexano ispilicado
 71 as moda dos cantori³⁷
 72 qui lhe é mais agradado
 73 se vamo cantá o moirão
 74 o martelo ô a tirana
 75 ô a ligêra sussarana
 76 parcela de muntirão
 77 ô intonce se ao invéis
 78 a obra de nove péis
 79 de oite sete ô seis
 80 ô se deiz péis in quadrão
 81 vamo logo mãos à obra
 82 dêxa essas coisa de lado
 83 vamo cantá no salão
 84 tô mais riúna qui a cobra³⁸
 85 qui traiz no rabo incravado
 86 um invenenado ferrão

TROPEIRO

87 Apois sim tá certo vamo
 88 cantá qualqué canturia

89 num me deito nem me acamo
 90 prá arrotá sabiduria
 91 vamo cantá meu amigo³⁹
 92 as modá qui fô chegano
 93 num corremo assim o pirigo
 94 de tá sempr' ispilicano
 95 prêsse povo qui eu digo
 96 inducado iscutano
 97 apois prá intendê parcela
 98 martelo ô côco tiran'
 99 tem qui baté mil cancela
 100 na istrada dos disingan'
 101 e ainda prurriba tem
 102 qui sabê sofrê e isperá
 103 mêrmo saben' qui num vem
 104 as coisa do seu sonhá
 105 na istrada dos disingan'
 106 andei de noite e de dia
 107 apois sim tá certo vam'
 108 cantá qualqué canturia

CANTADOR DO NORDESTE

109 Na istrada dos disingano
 110 andei de noite e de dia
 111 inludido percurano
 112 aprendê o qui num sabia
 113 quano eu era moço um dia
 114 arrisulví saí andano
 115 pula istrada da aligria
 116 aligria percurano
 117 curri doido atraiz dela
 118 entrô ano saiu ano
 119 bati mais de mil cancela⁴⁰
 120 na istrada dos disigano...

121 Pispie mo cum moirão
 122 na obra de sete pés

TROPEIRO

123 Vosmicê me diz intão
 124 os assunto de u'a veiz

CANTADOR DO NORDESTE

125 Num tem preferença não
 126 só quero dá nesse salão
 127 u'a dimosntra pra ocêis

TROPEIRO

128 Fi do mêsmo pai é irmão
 129 o ôvo qui fica é o indêis

CANTADOR DO NORDESTE

130 O qui o hom' junta c'as mão
 131 a mulé ispáia cum os péis

TROPEIRO

132 Lhe agaranto cum certeza
 133 qui a maió das buniteza
 134 foi a noite de Santo Reis

CANTADOR DO NORDESTE

135 Na noite de Santo Reis
 136 inté os bichin cumpariceu

TROPEIRO

137 Junt' cuns pastores fiéis
 138 prá lová o Fi de Deus

CANTADOR DO NORDESTE

139 Os reis mago era treis
 140 os galo cantô treis vêiz
 141 hôte treis festa no céu

TROPEIRO

143 O colega mucadim
 144 vai se dá pur agravado⁴¹

CANTADOR DO NORDESTE

145 De tá sen' honrado assim
 146 cantano cum gent' letrado?

TROPEIRO

147 É bondade cumpanhêro
 148 sô aprendiz de violêro
 149 vosmicê dotô formado

CANTADOR DO NORDESTE

150 Deixêmo de lad'
 151 tanta curtizia⁴²
 152 já and infarad⁴³
 153 de vê todo dia
 154 cantadô panhad'
 155 na minha armadia⁴⁴
 156 é cão condenad'
 157 o pescoço ao cutelo
 158 sigura o martelo
 159 qui eu sô ventania.

TROPEIRO

160 Cantadô qui eu invejo

161 é o ferrêro e a jia⁴⁵
 162 qui à noite nos brejo
 163 canta o qui de dia
 164 aprendeu nos andejo
 165 qui inquanto drumia
 166 seus ólho in merejo
 167 parado fazia
 168 isso é queu invejo
 169 viu seu ventania
 170 isso é queu invejo
 171 viu seu ventania

CANTADOR DO NORDESTE

172 Mê dê a ispilicação
 173 dum sôin qui tive acordad'
 174 tava o tempo assim parad'
 175 na maió comodação
 176 de repente num istradad'
 177 vêi um rai e um truvão
 178 chuveu fôgo e azeite quente⁴⁶
 179 curria pur todo o chão
 180 pela terra toda gente
 181 na maió das aflição?

TROPEIRO

182 Os tempo já tão chegado
 183 meu iluste cantadô
 184 veja no Livro Sagrado
 185 em São Lucas vinte e um⁴⁷
 186 adonde tá acentado
 187 tudo qui o Meste falô
 188 sobre as era derradêra
 189 peste fome guerra e dô
 190 aflição na terra intêra
 191 foi o que vosmicê sonho

CANTADOR DO NORDESTE

192 Tano atrás dessa viola
 193 sô um muro intranspuníve
 194 cu ano pucho da cachola
 195 boto o mundo torto in níve⁴⁸
 196 planto tába nasce bola
 197 faço intê os impussíve
 198 maio ferro, faço sola
 199 só quem tá morto num vive
 200 tano atrás dessa viola
 201 sô um muro intranspuníve.

TROPEIRO

202 O maió de tod' os muro

203 foi o muro de Jericó
 204 alto, largo, firme e duro
 205 paricia u'a pedra só
 206 mais pelas orde secreta
 207 do Sinhô de toda terra
 208 os soldado c'uas trombeta
 209 tocáro uns tóco de guerra
 210 e o murão caiu pur terra
 211 só ficô munturo e pó⁴⁹

CANTADOR DO NORDESTE

212 Todo cantadô errante
 213 tráis nos peito u'a marzela
 214 nas alma lûá minguanete
 215 istrada e som de cancela
 216 fonte qui ficô distante
 217 qui matava a sêde dela
 218 e o coração mais discrente
 219 dos amô da catinguêra
 220 ai o amô é u'a serepente
 221 esse bicho morde a gente
 222 vamo pois cantá parcela⁵⁰
 223 daindá daindá daindá

TROPEIRO

224 Eu sô cantadô de côco
 225 eu num canto parcela
 226 parcela é feiticêras⁵¹
 227 eu corro as légua dela
 228 ai, ai, ai
 229 chegano num lugá
 230 adonde têja ela
 231 eu vô me adisculpano
 232 e dando nas canela
 233 daindá daindá daindá
 234 cunhici um cantadô
 235 distimido e valente
 236 qui mangava do amô
 237 e zombava a fé dos crente
 238 mais um dia ele topô
 239 nos batente du'a jinela
 240 com o bicho do amô
 241 mucama pomba e donzela
 242 e o cantadô aos pôco
 243 foi se paxonan' pru ela
 244 'té qui um dia ficô lôco
 245 de tanto cantá parcela⁵²
 246 e hoje véve pela istrada
 247 rismungano qui a culpada
 248 foi a mucama da jinela

249 daindá daindá daindá
 250 eu sô cantadô de côco
 251 apois quem canta parcela
 252 corre um risco São Francisco⁵³
 253 morre doido cantan' ela
 254 daindá daindá daindá

CANTADOR DO NORDESTE

255 O colega cumpanhêro
 256 intê qui sabe cantá
 257 quero num voltado intêro
 258 o qui lhe vô priguntá...⁵⁴

TROPEIRO

259 Num é coisa do meu agrado
 260 cantá a prigunção⁵⁵
 261 se já lhe tem respostado
 262 é só pur indução
 263 sempre qui sô cunvidado
 264 lembro certa ocasião
 265 na Serra do Corta Lote
 266 in casa di Iô Zélente
 267 João Guelê largava um mote
 268 Fazeno a prigunção
 269 quantas pena tem a treis-pote
 270 quantos dente tã o pente
 271 qui o Canguin pintiava o Cão⁵⁶
 272 no meio de tanta gente
 273 num hôve u'a só respostação
 274 nesse instante de repente
 275 na porta grande da frente
 276 batêro palma cu'a mão
 277 Zélente acudiu primêro
 278 sem dá pru fé um cavalêro
 279 já tã entrado no salão
 280 foi um sirviço mal feito
 281 foi um alarm' foi um bagacêro
 282 arrancou-se o povo intêro
 283 levano tudo nos peito
 284 contam qui o sanfonêro
 285 qui vêi pra fazê o forró
 286 foi quem arrancô primêro
 287 na frente curria só
 288 cu'a sanfona ispidurada
 289 no botão do palitô
 290 e in cada curva da istrada
 291 a riúna malsombrada
 292 tocava u'a nota só
 293 e o turuna mais curria
 294 já sem fôlgo ele pidia

295 ai tem dó de mim seu Cão
 296 é qui o hom' tã o pé redondo
 297 e tali cuma um marimbondo
 298 tã no rabo um ferrão

CANTADOR DO NORDESTE

299 O colega adversáro⁵⁷
 300 num tem o canto apurado
 301 se cantasse pur salaro
 302 há muit' qui era finado
 303 e pra acabá essa brincadêra
 304 qui já me dêxa injuado
 305 me diga num fim de fêra
 306 qual os treis trem mais falado⁵⁸
 307 e os assunto siguinte
 308 vai dexano ispilicado
 309 qual seu nome pur intêro
 310 adonde foi batizado
 311 num isqueceno cumpanhêro
 312 de dizê cidade e Istado
 313 nome dos pai, dos avó
 314 se é soltêro ou se é casado
 315 por ôtras se véve só
 316 ô se véve acumpanhado
 317 agora feito um feitiço
 318 tá meu colega imbruiado
 319 apois quero tudo isso
 320 num só fôlgo respostado⁵⁹

TROPEIRO

321 São treis coisa costumêra⁶⁰
 322 qui muito se tem falado
 323 no arrematá das fêra
 324 cachaça fumo e fiado
 325 e se num ando inganado
 326 me chamo Chico das Chaga
 327 Largo de João Brocado
 328 pur ali naquelas plaga
 329 no distrito de Brumado
 330 no alto sertão da Bahia
 331 adonde fui batizado
 332 por meu pai João Malaquia
 333 mĩa mãe chama Isidora
 334 meus avó Donato e Bia
 335 e essa aqui do meu lado
 336 essa é mĩa cumpanhêra
 337 mĩa vida meu bucado
 338 mĩa viola gemedêra
 339 japiassoca do brejo
 340 mĩa sina é u'a perdedêra

341 derna qui vi ela eu vejo
 342 qui andano andad' e andêjo
 343 violêro malsinado
 344 vô morreno a vida intêra⁶¹

CANTADOR DO NORDESTE

345 Acho qui já tá na hora
 346 de fazê a lôvação⁶²
 347 dos siô e da sïora
 348 qui se incronta no salão
 349 tombém dos qui lá de fora
 350 nos assunta cum atenção
 351 os dono da casa eu lôvo
 352 nessa lôvação primêra
 353 no dia do casamento
 354 acudiro todo o povo
 355 cum grande contentamento
 356 o povo da terra intêra
 357 a noiva cum seu vistido
 358 custurado sem imenda
 359 sem custura foi ticido
 360 pur seres cheio de prenda
 361 aranha deu um fi cumprido
 362 caipora teceu a renda
 363 no dia do casamento
 364 vêi gente de todo lado
 365 só num vêi a viola mïa
 366 pru que nun anda suzïa
 367 nem o rei mais a raïa
 368 pru que num fum cunvidado

TROPEIRO

369 Num sei cantá lôvação⁶³
 370 pra ôtra qui num sej' ela
 371 quano vô na iscuridão
 372 me guia duas istrêla
 373 minha istrada é um quilarão
 374 me alumia os olhos dela
 375 num sei cantá lôvação
 376 pra ôtra qui num sej' ela
 377 pru mod' ela no sertão
 378 no rito do coração
 379 sem corda sem craviela
 380 geme as viola e os violão
 381 geme os batê das cancela
 382 nas baxa nos chapadão
 383 geme o vento nas parcela
 384 de noite nos casarão
 385 geme as porta e jinela
 386 num sei cantá lôvação

387 pra ôtra qui num sej' ela

CANTADOR DO NORDESTE

388 Oia lá seu cantadô
 389 vancê cuano fala nela
 390 fala cum modo e cum jeito⁶⁴
 391 apois a febr' do amô
 392 fela riúna se inrosco
 393 bem cá dent' de meus peito
 394 e adispois que entrô virô
 395 pé-duro turuna
 396 cascavé craúna
 397 qui se ofende ô mata ô cega
 398 ô dexa o cabra cum defeito

TROPEIRO

399 Hoje aqui nessa função
 400 eu tô prissintin' um chêro
 401 de sangue morte e de dô⁶⁵
 402 eu dei pôca ligação
 403 pensei qui era busão
 404 o qui mïa mãe falô
 405 minin' essa noite intêra
 406 ela sonhô qui tú tava
 407 nu'a função na Cabicêra
 408 decente e nu'a buniteza
 409 qui fazia gosto intê
 410 intonce quan' acordei
 411 vi moiad' o cabicêro
 412 apois te vi acuado
 413 num canto de um terrêro
 414 trançad' cum violêro
 415 facão viola e mulé

CANTADOR DO NORDESTE

416 Apois sim facão viola e mulé
 417 mulé viola e facão cumo quêra
 418 são treis coisa qui in mïa vida intêra
 419 sempre fôro a mïa perdição⁶⁶
 420 quan' um dia me intindi pur gente
 421 me ajuelhei pidi a meu pai a benção
 422 mïa irirmã chorano mïa mãe duente
 423 disse num arrôgo qui cortava a gente
 424 vai minino in busca da inlusão⁶⁷
 425 mais num ti isqueça de nosso Sïô
 426 te apega qu'Ele nas hora de aflição
 427 mais hoje qui vivo a pená no mundo
 428 sem mãe sem pai tali cuma um
 vagabundo
 429 já nem sei mais o qui mïas alma qué

430 pra quem viveu penano a vida intêra
 431 tant' faiz morrê nu'a boca de fêra
 432 cumo acua'd' no canto dum terrêro
 433 trançad' cum violêro, facão, viola e
 mulé

TROPEIRO

434 Pru essa aqui do meu lado
 435 pru essa minha cumpãiera
 436 meus dia já tão contado
 437 cantô um cego na fêra
 438 de cá meu faco afiado
 439 pois nunca fui disfeitado
 440 na vida dessa manêra
 441 e iântes do dia raiado
 442 eu já ten' isprimentado
 443 se mña sina é u'a perdedêra
 444 derna qui vi ela eu vejo
 445 qui andan' andad' e andejo
 446 violêro malsinado
 447 vô morreno a vida intêra⁶⁸

CANTADOR DO NORDESTE

448 Seja cuma ocê quize⁶⁹
 449 cumigo ninguém aguenta
 450 mete mão na ferramenta
 451 nos camin' do Canindé⁷⁰
 452 dois cego nũa trumenta
 453 pelejava andano a pé
 454 um cegado de pimenta
 455 ôtro de olhos de mulé
 456 cumigo ninguém aguenta
 457 sodade do Canindé
 458 mulé bunita e pimenta
 459 a morte dos olhos é
 460 a morte dos olhos é
 461 a morte dos olhos é

TROPEIRO

462 Vino das banda do Norte
 463 nos rasto do cantadô
 464 o Anjo Branco da morte
 465 chegô sutilo e sentô
 466 prurriba de mña sorte
 467 cochê sorte de cantadô
 468 vino das banda do Norte chegô
 469 essa noite iântes da aurora
 470 dispois qui os galo cantá
 471 O sñin qui mña Isidora sonhô
 472 valei-me Nossa Sñora

473 Sñora Mãe do Siô
 474 qui essa noite iântes da aurora eu vô
 475 cruzei camin' de caipora
 476 nessa ribada do amô
 477 essa noite iântes da aurora eu vô
 478 e hoje minha viola chora
 479 dum jeito qui nunca chorô
 480 essa noite iântes da aurora eu vô

DASSANTA

481 Meu amigo e cumpãiero⁷¹
 482 cum licença de miscê
 483 num pidido derradêro
 484 assunta o qui vô dizê
 485 nos Campo dos Sete Istrêlo
 486 ficô tanto bem-querê
 487 nos Campo dos Sete Istrêlo
 488 ficô tanto bem-querê
 489 daindá daindá daindá
 490 Dexemo lá treis bichin'
 491 drumino nas inucença
 492 inté mêi' disprivinido
 493 de pano e subrivivença
 494 dêxa de cabeça dura
 495 pra quê guardá pinião
 496 pula cruiz da sipultura
 497 qui finquemo onte no chão
 498 pur aquela nossa jura
 499 qui fizemo cum iança
 500 resguardo de paridura
 501 guardamento de criança
 502 inda tenho ãa isperança
 503 de te vê rico e bastado
 504 oia o céu tá carregado
 505 ach' qui roncô um truvêo
 506 tanta coisa pur fazê
 507 o roçado tá aberto
 508 o teado discuberto
 509 as têa já tão no chão
 510 violêro tem clemença
 511 ficô vazí o surrão
 512 nem u'a panela no fogo
 513 inté a chave da dispensa
 514 veio no teu currião
 515 daindá daindá daindá
 516 se vancê num ôve meus rógo
 517 treis canto de incelença
 518 turdua meu coração
 519 daindá daindá daindá ...
 520 Pra que tanta disavença

521 nessa função tão decente
 522 violêro para e pensa
 523 só um bucadin' na gente
 524 viola cum violença⁷²
 525 é plantá na terra quente
 526 de mĩa ispaia a semente
 527 de noite ôve incelença
 528 daindá daindá daindá
 529 nos Campo dos Sete Istrêlo
 530 ficô tanto bem-querê
 531 nos Campo dos Sete Istrêlo
 532 ficô tanto bem-querê
 533 daindá daindá daindá

TROPEIRO

534 Num tem jeito é mĩa sina⁷³
 535 é sina de cantadô
 536 ôve os galo na campina
 537 cantô

CANTADOR DO NORDESTE

538 Solta a viola violêro⁷⁴
 539 malunga e cantadô
 540 puxa fita pru terrêro
 541 já vô

542 TROPEIRO

543 Cruzei camin de caipora
 544 nessa ribada do amô⁷⁵

CANTADOR DO NORDESTE

545 Num tem jeito mĩa hora
 546 Chegô...⁷⁶

NARRADOR

547 Mĩa vó contô⁷⁷
 548 Cuan' meu avô morreu
 549 Dindinha contô
 550 Cuan' vovo morreu
 551 qui foi triste aquela fonção
 552 lá na Cabicêra
 553 qui Dassanta a burrega marrã
 554 foi encontrada num canto do terrêro
 555 junt' c'uns violêro
 556 mortos naquela manhã

contrário do Cantador do Nordeste e do Tropeiro, que não tem sido vistos nos céus e madrugadas do Gavião, pois permaneceram "apenas" nos olhos e memórias dos cantadores de feira, cronistas de um tempo mutável. Ela, Dassanta, tem voado no ponto mais alto do céu, visto daqui da terra; como pássaro, não tem procurado nem aceito outra companhia, pois é um pássaro único, das asas amarelas. É o Pássaro japiassoca-assú/Dassanta. Contudo, seu canto continua suave, e no meio de seus trinados no céu, mais de um mortal já ouviu e sentiu a chiqueiração de suas cabrinhas lambaceiras... Dassanta continua sendo vista no Campo dos Sete Estrelo, nos dias de duplo arco-Íris e nas noites de lua e estrelas da alta caatinga do Vale do rio Gavião

Dassanta havia realizado a viagem e como pássaro das asas amarelas, passou a reunir as características de vôo e liberdade. Ela se transformara em pássaro solitário, ao

ANEXO B – Os explicativos do Livreto

Comentários incluídos no livreto realizados pelo historiador Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo e Adeline Renault

01 A BESPÁ é uma introdução à cantoria; nela se definem os temas, os cantos, as histórias. De um modo geral é invocada a atenção dos circunstantes, de Deus e dos Santos, pois o cantor transfere a sua inspiração para as coisas do eterno. A tradição da Bepa é ibérica, pois já no canto primeiro dos "Lusíadas", Camões abria com uma invocação, de proteção aos Deuses.

02 NO SENTIDO DO CANTAR, minha memória não pode falhar; eu canto em um tempo corrido fatos, dados e coisas a serem lembrados e registrados; eu tenho uma missão a ser cumprida. A oralidade da história antecede ao documento e à própria fonte escrita. A tradição oral me trouxe do meu bisavô, que contou os fatos ao meu avô, que me contou, e hoje eu conto para os meus filhos, que amanhã contarão para os filhos seus. Com isso é assegurada a preservação da história e dos acontecimentos. Numa sociedade tradicional, como a catingueira, a herança oral é depositada em olhos e memórias privilegiadas. Essa é a missão do cantor...

03 ZÉ CRAU E ALÊXO foram cantadores de São Joaquim, local onde o poeta viveu a primeira quadra de sua vida, e povoaram a memória do autor, naqueles dias bem distantes da infância, com histórias e fragmentos de acontecimentos como esses aqui reconstituídos.

Sarafin e Balancesa reproduzem uma imagem imemorial: são três filhos homens e mulheres, modelos de beleza física e espiritual, príncipes, príncipes e princesas aos olhos do catingueiro, aos seus padrões do belo. A citação do rico senhor é referencial cronológico, como a dar veracidade ao fato e à memória despertada.

04 AGORA, O CANTADOR COMEÇA a modificar o relato: é hora de recorrer ao depoimento oral de um vaqueiro, também neto de matador de marruá, isso é, de novinho, de boi valente. Companheiro de lidas do pai de Dassanta no Campo dos Sete Estrelas, no Vale do rio Gavião. A expressão malunga significa companheiro.

05 RANCA TOCO DE RIBADA é seguramente fruto do atavismo ibérico, que de certa forma se mantém inalterável na tradição vocabular catingueira. A ribada é expressão comum na região e tem sempre o sentido de alguma coisa perdida (o que pode ser uma rez, nas baixadas e veredas da Caatinga); no caso de ser uma rez, a de ribada é aquela que se perdeu do restante da boiada, obrigando o vaqueiro a retornar à sua procura pelos grotões, mangas e lugares desconhecidos.

06 A EXPRESSÃO É PROFUNDAMENTE poética: faz parte do dia-a-dia da conversa catingueira descrever o tempo quando o tempo se deu. A quadra escura de janeiro é vista aqui como uma época que, sem lua no céu, no mingunte, não há claridade nas noites ao sair, tendo o catingueiro que levar um facho (lanterna, tição aceso, lamparina, fifó etc) na mão. Dassanta corre o primeiro risco de sua vida; a possibilidade de morrer pagã, verdadeiro pânico para o catingueiro, do auto de sua fé, consciência do pecado original e sua condenação aos olhos da religião e do povo. Os versos que se seguem levam a um confronto com José e

Maria, na tessitura da fuga bíblica. Sá que o poeta estrutura a realidade não como uma fuga, mas sim como procura e encontro.

07 O HOMEM EM SUA vida na terra enfrenta ritos de passagem impostos pela sobrevivência, pela convivência e pelo código de vivência e pelo código de necessidades e pressões, que partem de determinados grupos no conjunto social. Aqui, Dassanta enfrenta dois desses ritos: o assentamento jurídico (ou seja, o registro de nascimento na Lei de Poção, referência à Comarca e Município de Poções, sudoeste da Bahia, onde a ação se desenvolve) e o Sacramento religioso (o batismo). Tendo o vigário tomado o pouco do dinheiro levado pelos pais de Dassanta, não havia portanto como assentar (registrar) sua era (idade), por falta de dinheiro.

08 QUEM JÁ OBSERVOU UMA catingueira pura, sem o vestir e os agravios (recursos) da cidade grande, pois o luxo lá praticamente não existe, sabe o valor dessa observação. São os olhos profundos, "pidões", matreiros e apaixonantes. Dassanta, ao ter a febre perdedeira, queria simplesmente realizar o encontro de si com o mundo. O rompante grosso tem aqui o sentido de voz, do instrumento vocal dos aboios que marcam tardes e manhãs do sertanejo. Entendido pelos bois e pelos bodes, esses sabem que é hora da cheiração, c/o recolhimento ...

09 NA TRADIÇÃO CATINGUEIRA, COMO também entre todos os despossuídos, há uma crença que Deus está mais presente na necessidade e na precisão, por isso seu reencontro mais provável será nas terras quebradas pela natureza. A Caatinga seria uma terra que Deus batizou. Assim há uma constatação: no Auto não se folcloria o Cangaceiro e O Jagunço.

A referência às pombas fofo-pagô é de tradição catingueira, e a imagem poética é belíssima. Príncipe Salvador e o Rei das Trevas são referências a Cristo e ao Demônio; lubrina, como neblina. Corre no seio da Caatinga, que esta é ao mesmo tempo velha e moça, isto em função do ciclo das águas e da seca; ao chover, a caatinga explode imediatamente em verde, alegre, remoçada. Já a seca a deixa enrugada, envelhecida, prostrada. O ciclo das chuvas e da seca estabelece assim

um permanente remoçar-envelhecer-remoçar...

10 O TRINCÁ DOS FERRO significa basicamente o cruzar das ferramentas, facões e outras armas. É o mundo catingueiro das justas, do rígido código de posse, de valores sertanejos de honra, valentia e moral. Dassanta era provocativa: no universo de valores do sertão, ela se portava de forma faceira, provocando situações e ciúmes, embora mantendo aquela tranqüilidade da espera do grande amor.

11 PRU VIA DELA tem o sentido de "por causa dela", muito sangue foi derramado.

12 O TRECHO SEGUINTE É de uma infinita poética: a transformação de Dassanta num pássaro das asas amarelas, uma jaçanã pomba-fulô, encontrável em inúmeras histórias indígenas sertanejas...

Não fosse o catingueiro também descendente de índio. No trecho percebe-se a intenção do poeta: pessoas bonitas, "marcadas" pelo sensitivo, morrem apenas fisicamente, transformando-se rapidamente em seres igualmente bonitos que podem perpetuar em outro corpo, em outra vida, o mesmo tipo de beleza...É preciso ouvir na repetição da viola, em cima do refrão de forma permanente, a separação dos Cantos.

13 A EXPRESSÃO BURREGA MARRÃ é carinhosa; refere-se a uma cabritinha com menos de um ano de idade, travessa, formosa, arteira. Rebãin é visto aqui como rebanho.

14 A EXPRESSÃO ARUVAI tem o sentido catingueiro do orvalho, que cai de manhãzinha, anunciando o sol nascente. As outras expressões dizem respeito a medidas e expedientes de Dassanta; preocupada com o café, a chocolateira para prepará-lo, o açúcar, o balaiozinho de costura (para as manhãs e tardes ermas do pastoreio) e, após tomar essas medidas todas, rompia alegre aboiando as cabras.

15 O DESENVOLVIMENTO DESSE TRECHO narra uma dura realidade caatingueira. Na quadra das chuvas permite a sobrevivência com o chiquêro (curral) das cabras, que dá ao catingueiro a ilusão do trabalho para si. Na quadra das secas é preciso sobreviver trabalhando para outro senhor mais afortunado; é hora de trancar as cabras no fecho (cercado) e entregar a casa aos irmãos menores e parar de peregrinar nos outeiros e vagar nos serrados. É hora de tirar umas das fatias (lãin) nos panos de toucinho; pegar os cachorros, juntar os apetrechos da desmancha de farinha (ferramenta-cocho -prancha), montar nos animais e partir para o pouso dos Sete Estrelas, à procura de nova ocupação.

16 AQUI, NOVAMENTE O REFERENCIAL geográfico: o Campo dos Sete Estrelas, onde Dassanta conhece o tropeiro numa desmancha (fábrica de farinha), com o qual se relaciona, obedecendo a febre perdedeira de sua alma e as ansiedades de seu corpo. Novamente, a temática da tropa e do pouso (a rancharia), duas preocupações com esse pequeno universo em extinção, se faz sentir na obra elomariana. Os ritos de passagem vinculados ao banho, ao enfeite do tropeiro, que fica mais parecido com um "gaieiro", isto é, um veado branco, grande, comum e respeitado na caatinga, tudo isso para comemorar uma véspera (bespa) de São João, grande festa no sertão. Quilatão, aqui com sentido de clarão, trovão, de chamar atenção sobre si.

17 A EXPRESSÃO TURUNA PACHOLA foi tirada do dia-a-dia da oralidade caatingueira; ela é utilizada para definir um tipo sócio-cultural meio vagabundo, meio aciganado, destemido, folgazão. Aqui, expressa e define o tropeiro em si que, como marinheiro, faz de cada rancharia o porto de seus inúmeros amores... o código de moralidade sertaneja fica colocado na preocupação de definir se Dassanta casou, juntou, ou simplesmente se embrechou. Com o reencontro de Dassanta com o tropeiro

Chico das Chagas termina o Segundo Canto do Auto. O recado está dado, o cronista, como narrador, estabeleceu a "biografia" dos personagens e os elementos necessários, sejam geográficos, sejam genealógicos. Agora, no próximo canto, é hora de dar ouvidos a Dassanta, de recuar no imemorial...

18 OBSERVA-SE O DESENVOLVIMENTO E apresentação de mais de duas dezenas de entidades, mágicas e demoníacas que povoaram o universo natural e mítico de Dassanta. A existência dessas entidades e seu registro é bastante comum na realidade das histórias e vivências sertanejas, sejam escritas ou apenas baseadas na oralidade.

As terras do sertão, nas horas mortas e incelentes, nos momentos em que tudo para e o silêncio domina, em que as folhas e as ramas não se mexem, em que os bichos e o vento aquietam, representam um palco natural para o invisível e o mal assombrado. E muitas foram as pessoas viventes que na terra viram essas coisas. Isso porque a caatinga é um universo intensamente sacralizado, daí se entender nesse Canto o aparecimento de todas essas entidades, divinas ou não, representando o bem e o mal. Entre essas, algumas adquirem forma

humana, consoante com o princípio humanista de que é preciso, muitas, vezes, sacralizar as formas do humano e humanizar as formas do sagrado. Nas histórias do sertão, tem sempre o aparecimento de certas figuras estranhas aos hábitos e no comportamento, que destoam do restante da comunidade, que emanam tal força espiritual, que a credence popular logo determina que aquela figura tem "pauta", ou seja, tem compromisso e relações com o capeta. O poeta em suas andanças e vivências viu, ouviu e registrou aqui inúmeros desses casos.

19 PERCEBEMOS EM DASSANTA UMA noção muito ampla, muito cósmica, relacionada e comprometida com o mundo que a cerca, e a aceitação natural desse mesmo mundo; o trabalho do pastoreio é uma atividade extremamente solitária. O pastor ou pastora vive intensamente sua imaginação e como o tropeiro, outro errante nas estradas, conversa com as plantas, com os bichos vivos, com os elementos da natureza e, naturalmente, consigo mesmo. Na realidade, o pastoreio, ao definir um universo solitário e libertário, coloca o pastor nos portais de uma nova percepção, de uma nova iniciação. Esse Canto tem também, como grande parte da poética baseada na cultura popular, passagens marcadamente de caráter moralista, como por exemplo, o castigo às almas penadas por roubarem do alheio parte do pano que havia sido destinado à confecção de roupas; ou ainda da velha que, no desmazelo, viu um dia o próprio capeta na soleira de sua porta. Através do medo infundido sobre as coisas do além, das coisas com "pauta" com o demônio, as pessoas criam uma força repressiva, de bom comportamento compulsório de obediência às normas estabelecidas pelo grupo social, norma essa comprometida com a noção de honestidade, de presteza, asseio, limpeza e pontualidade. Dassanta se relaciona de forma bastante familiar com algumas dessas entidades e divindades, aceitando como dado natural a coexistência desses elementos, mágicos ou não, no universo da caatinga, extensão de sua vida e de sua crença.

20 É O MAIS LÍRICO e belo Canto de todo o Auto. Na voz e na composição é perfeita a relação e transmissão de sentimentos homem/mulher. A beleza e a pré-anúnciação se colocam na voz do cego cantador, que havia recitado e cantado outras vezes que Dassanta havia acompanhado o tropeiro à feira.

21 A TRADIÇÃO SERTANEJA TEM colocado na boca e nas palavras do cego a verdade e a intuição do que vem a vir. Água da fulô que chêra está relacionada com colônia, perfume; nuvelo e carrin podem ser entendidos como carretel de linha; carmim, é pintura, pó de arroz, rouge, comum nas feiras de todo o Nordeste; pacote de misse está relacionado com pacote de grampos para o cabelo.

22 O UNIVERSO DA FEIRA nordestina começa a ser desafiado pelo poeta, mostrando a participação de Chico das Chagas e de Dassanta, quando o 23 mesmo faz uma loa (elogio) à comida da casa da mulher rezadeira, que é parte integrante da medicina popular do sertão; paca, panelada e frigideira, pratos tradicionais da cozinha sertaneja. A loa é um canto de louvor a alguém ou a alguma coisa. É comum nas casas sertanejas e nas cidades e vilas onde tem feira, ou ainda em rancharias de tropa, o hábito do fornecimento de alimentação aos que vêm de longe. A brividade, também encontrada no Norte de Minas e Zona da Mata é uma espécie de bolo, rodado na palma da mão; e posto para assa, normalmente adocicado, nas casas da cidade aquela era a melhor em lermos de comida. É curioso que estudiosos têm comparado a linha melódica desse Canto com a linha melódica do Canto Gregoriano, em sua estrutura e unidade.

23 O SENTIDO DE LUA

aqui, mantém sua unidade e raiz ibérica; brinca. Como ideia e sentido de dançar, de divertir-se numa função.

24 O FEITICEIRO CURADOR É figura tradicional no rito mágico e do medo sertanejos, conjugado com o lobisomem que aparece nas noites de sexta-feira, da mula sem cabeça e outras inúmeras aparições, tão bem apresentadas no 3º Canto. O bem e o mal se conjugam no rito; de dia ele é Filho de Deus Nosso Senhor, à noite, nas trevas, ele é filho do Demo, é o lobisomem. A força do rito aqui pode ser vista como elemento integrador e coercitivo: o batismo como forma de salvar as almas e passos perseguidos pelo Mal. Os dois garrafões guardam ervas, misturas e ao mesmo tempo são a moradia dos canguin, isso é, entidades demoníacas que "pautam" com os gananciosos, propondo-lhes fausto e riquezas temporais (terrenas) às custas da prisão eterna de suas almas na vida extradimensional... a história de Fausto faz parte da universalidade desse rito.

25 TRANCILIN, DE HERANÇA E tradição ibérica, corresponde a um cordão de ouro trançado, de volta dupla, comum às famílias tradicionais do sertão, e que passa de geração a geração como parte de herança e dote. As outras expressões mostram que, mesmo na rudeza da vida agreste e caatingueira, a mulher retém a vaidade, a feminilidade e a "competição" com outras mulheres; esse trecho traça bem o caráter faceiro e buliçoso de Dassanta.

26 CLARIÓ é a música que está sendo tocada na função, quando o tropeiro e Dassanta chegam. O vaqueiro curraleirinho é quem vai levar o desafio com o profissional do norte, da cantoria.

27 A EXPRESSÃO PRURRIBA DO LAJEDO o luá chego se refere às formações rochosas na beira do rio, onde a lua surge pro cima dos lajedos, na região das Cabeceiras do rio Gavião, onde se realiza a função. Amiã cedo corresponde a amanhã cedo; é curioso ver o tempo presente do verbo: "amanhã cedo a lua já entrou"; o choque futuro-presente.

28 AS BARONESA é flor da caatinga, uma flor aquática, protetora, pois oxigena a água e permite que ela seja preservada. Há, no sertão, lagoas inteiras cobertas de baronesas, e a imagem que se tem é de um verde incrível, como se fosse uma pastagem, mas é na realidade uma reserva d'água.

29 NOS CATRE E NAS MARQUESA as figura sentô. Aqui é necessário sentir a intuição poética elomariana: catre é armadura de madeira, com treliças de couro, que serve para sentar ou deitar; marquesas são bancos compridos e largos, trabalhados, usados como assentos, comuns no mobiliário rural tradicional. As figuras são as moças dançadeiras.

30 A PÉ DE BODE ABRIU ASA e cantô é expressão de rara beleza: pé de bode é a sanfoninha de 8 baixos, comum entre os cantadores do sertão. Abriu asa, aqui no sentido de puxar o fole, nos primeiros acordes no início da função. Começava a brincadeira chamando os presentes para o salão, e o canto e o som da pé de bode era ouvido nas baixadas e veredas do sertão do Alto Gavião.

31 O DESAFIO começa invariavelmente com uma saudação aos donos da casa: É mostra de respeito, de educação e consideração. o "recado" é dado pelo Cantador do Nordeste. Ele está cumprindo sua sina: ou a ilusão da vida, ou a possibilidade da morte. Aqui fica claro

o sentido do destino trançado e traçado do homem no mundo: que o estar no mundo independe da vontade do indivíduo e, por si mesmo é um grande risco (viver é perigoso, dizia mestre Guimarães Rosa, no Grande Sertão Veredas). A saga do cantador é essa: o orgulho, o heroísmo, a solidão e a resignação com a morte, embora a vida seja também um pouco de festa e alegria, numa função, diante de uma mulher bonita como Dassanta. Na função, diante de uma situação inusitada, o cantador "arríliá", isto é, provoca aqueles 'que ousam desafiá -lo na Cantoria.

32 É CLARO O SENTIDO de macheza e valentia no código do sertão, através da moral do não perder, do ser épico e herói de si e para si mesmo. As cantorias do sertão têm demonstrado, na maioria das vezes, um sentido épico em seus motes e em suas "deixas" para o prosseguimento do cantar. Ficaram famosos motes da peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum ... ("quem a paca cara compra, a paca cara pagará"); do mesmo Cego Aderaldo com Jaca Mole ("não há quem cuspa pra cima, que não lhe caia na cara"). O mote aqui desenvolvido é extremamente complexo. Há uma flagrante intenção do cantador profissional em ganhar a peleja logo no início, de impressionar os circunstantes e convivas, através de um jogo de palavras de difícil rima e percepção.

33 A CANTORIA DO SUDOESTE da Bahia é mais amena, mais suave e carinhosa, pois ela é, não fruto de um profissionalismo aprimorado, mas sim de uma malunquice (companheirismo), de um encontro de companheiros nas rancharias (pouso de tropas e tropeiros), nas funções (festas) e nos momentos de lazer. Por isso ela não carece de heroísmo e valentia comuns ao cantador profissional; embora provocada, possa apresentar surpresas, como vamos ver no desenrolar do presente desafio. O toque de viola e o tom da voz aqui se colocam como enlevo, como uma forma de carícia com o instrumento, e de lúdico com os circunstantes.

34 O TERMO SINIFICANTE TEM aqui o sentido de insignificante, de humilde.

35 TITOS, CORRESPONDE A TÍTULOS, diploma, reconhecimento público de sua arte e cantoria.

36 PRUFIA COMO PELEJA, DESAFIO, competição na cantoria, que poderia ser dentro do salão, ou lá fora, no terreiro da casa.

37 A ATITUDE DO CANTADOR DO Nordeste é aqui pretensamente cavalheiresca, desmentida nos versos que se seguem: a escolha das armas fica a seu cargo, cantador desafiante, diz o menestrel espadachim, desde que, contudo, sejam aquelas que eu conheço, responde nos versos que se seguem. Aqui o autor tem uma preocupação acentuada de citar os vários gêneros de cantoria comuns no Nordeste: desde o moirão, o galope alagoano, a ligeira, o gabinete, a obra de 9,8,7 ou 6 pés (versos). Na expressão "dêxa as bestage de lado" há agressividade implícita: o tempo está passando, você está dizendo bobagens. Esse tipo de provocação quase sempre tem como objetivo irritar o adversário, confundi-lo e tornar com isso o verso mais difícil, devido à exaltação da emoção e dos sentidos.

38 É PRECISO CHAMAR A atenção para a poética dos 3 últimos versos, aqueles que encerram a "resposta" do Cantador do Nordeste, que também explicitam o preparo e a agressividade do Cantador.

39 CONTINUA O ESTILO AMENO e suave, mas ao mesmo tempo já estabelecendo a peleja, uma crítica ao Cantador Profissional, que arrota sabedoria e conhecimento, mostrando uma erudição requintada em relação aos gêneros de cantoria de sua região. O tropeiro curraleirinho diz tranquilamente que, embora não conheça o "erudito" do cantar, os "gêneros" e as "formas" aperfeiçoadas, ele canta tudo que se fizer cantar. Mostra que mais importante não é conhecer os gêneros de cantoria (embora ele cite algumas características do Sudoeste da Bahia, como o coco tirano, a parcela) mas sim, ter andado pela vida, batendo cancela (as porteiras do mundo) e correndo trecho que, por dever do ofício de tropeiro, e pelo espírito libertário e solitário das estradas, ele vinha fazendo há muito tempo, adquirindo conhecimentos, vivências e desilusões. Nisso tinha firmeza, pois o conjunto de porteiras no mundo, estradas e trecho, faziam integrante do seu mundo e da sua tropa.

40 A VEREDA DO AUTO e do Canto é parcela: o tema se prende às ilusões e desenganos da vida, à procura de algo inatingível - a felicidade individual sem sofrimento acumulado. O Cantador do Nordeste, aparentemente, aceitou brigar no terreiro do tropeiro, no tema e mote deixado pelo "curraleirinho", que fala em solidão, ilusões e desilusões. Como se codifica na cantoria: pegou a deixa e pagou o mote.

41 O TRECHO ACIMA, DE frases curtas, incisivas, no gênero moirão, parece feito por "facãozadas" dadas pelos contendores e se coloca na realidade como uma medição de forças, de conhecimentos de assuntos e erudição. No verso rápido os 40is cantadores medem fôlego, se estudam, como num duelo de espadachins em seu início, de "cuteladas" curtas e movimentos ágeis, cada um querendo dar demonstração de suas artes e manhas, de sua agilidade empunhando as 10 cordas. Ainda é o lúdico, no qual os contendores estudam forma e conhecimento. O texto explicita uma falsa troca de gentilezas, de elogios vinculados ao caráter culto, de conhecimento e ciência de cada cantador.

42 ACABARAM-SE AS CORTESIAS; O Cantador do Nordeste mudou rapidamente o gênero da cantoria para um martelo, à medida que, na armadilha do moirão, ele não havia conseguido enredar o "curraleirinho". Agora começa a mostrar sua agressividade.

43 INFARADO, como cansado, saturado.

44 ARMADIA, COMO ARMADILHA. A imagem dos 4 últimos versos é mui to poética. O Cantador do Nordeste aconselha o tropeiro a se segurar no gênero martelo, pois ele corno ventania pretendia arrancar tudo, não deixando nada à sua frente. Cutelo como machado, foice.

45 O TROPEIRO RESPONDE EM martelo, haja visto que ficara estabelecido que valia qualquer gênero de cantoria. Chico das Chagas aperta o Cantador do Nordeste quando afirma que o cantador que realmente lhe causa inveja são o sapo ferreiro e o sapo jia, que passam a noite cantando aquilo que aprenderam de dia, sem arrotar grandeza ou falsa sabedoria.

46 O CANTADOR DO NORDESTE em sua picardia continua no martelo, mas muda a temática. Apela para a erudição citando uma das grandes fontes do conhecimento profissional da cantoria: o Antigo Testamento, as Sagradas Escrituras. É comum a esse profissional essas citações, pois fazem parte do seu acervo • de erudição e do seu universo de crenças. Outras fontes, frequentemente citadas, são Carlos Magno e os 12 Pares de França (de onde saem inúmeras citações de gestas, de situações épicas, príncipes e princesas, cavaleiros e

guerreiros, castelos e servos); até o Lunário Perpétuo, que fala praticamente de tudo que interessa ao homem sertanejo: da época de plantio e colheita, a disposição das estrelas nas constelações, passando por citações com vínculo moral e social.

47 A RESPOSTA É DADA em cima,: novamente pegou a deixa e pagou o mote. Embora não profissional, Chico das Chagas entendeu a intenção do Cantador do Nordeste e "quebrou" a surpresa da citação erudita, respondendo em cima, sustentando a qualidade da cantoria, explicando o "sonho" do adversário baseando-se num versículo do Evangelho de São Lucas. O Cantador do Nordeste, vendo que o martelo era conhecido do tropeiro, vai insistir apenas em mais um mote.

48 O CANTADOR PROFISSIONAL CONTINUA arrotando sabedoria e lançando provocações em seus motes. É dado comum e coerente que elas despertam a assistência e o interesse da plateia. A forma de cantoria ainda é o martelo na obra de 7 pés.

49 A RESPOSTA INICIAL AINDA é dada em martelo. Chico das Chagas, retornando à linguagem e exemplo das Escrituras, dá uma lição de humildade no cantador profissional: apenas as coisas de Deus e do Eterno podem ser julgadas definitivas ou permanentemente resistentes. A passagem diz respeito a queda de Jericó, e a luta dos hebreus na manutenção e preservação da Terra Prometida.

50 O CANTADOR PROFISSIONAL, VENDO que o martelo era conhecido do tropeirinho, muda de gênero na cantoria, nesse caso, a parcela, que tem tradição muito forte de ser a causadora da desgraça e da infelicidade. O texto é belíssimo e reflete a magnitude da poética do AUTO. Há claramente implícito a preocupação do Cantador em chamar a atenção de Dassanta para o amor que explode em seu peito. Marzela como algo ruim; serepente, como serpente.

51 O DESAFIO ESTÁ DISPARANDO em emoções e Chico das Chagas começa a definir os campos e as armas que ele vai usar na peleja. Ao tirar o corpo fora no cantar da parcela, ficou entendido um certo receio do curraleirinho sobre esse gênero de cantoria: ao mesmo tempo, ficou clara a tentativa bem sucedida de diminuir a importância do Cantador do Nordeste, que provavelmente desconhecia esse peso que paira sobre a parcela.

52 COM CERTEZA, AS INFORMAÇÕES aqui transmitidas por Chico das Chagas foram recolhidas nas conversas ao pé do fogo, e povoaram sua vida e infância de tropeiro. Era um gênero de meter medo porque havia posto muito cantador doido nas veredas do sertão, mas ao mesmo tempo, sentimos um encostar do Cantador do Nordeste contra a parede. O curraleirinho percebeu pela primeira vez que o profissional da cantoria se referia publicamente a Dassanta, que ao seu lado acompanhava a cantoria.

53 A EXPRESSÃO "CORRE UM RISCO SÃO FRANCISCO" pode ser entendida a partir de duas colocações: corre um risco tão grande como o próprio trajeto do Rio São Francisco, esse milagre do sertão; ou ainda, na forma exclamativa, corre um risco enorme, meu São Francisco!

54 O VOLTADO INTEIRO FICA registrado nas reminiscências do cronista, como gênero de cantoria quase extinto. Aqui, muda o comportamento do profissional da cantoria, praticamente elogiando o tropeiro, embora não deixe de mostrar um certo desprezo. O elogio

é uma armadilha a mais: levar Chico das Chagas a aceitar uma perguntação, que o coloca praticamente na defensiva.

55 CURRALEIRINHO, ou SEJA, CHICO das Chagas, não se assusta, numa resposta extremamente humorada, partindo para o mágico, para essa banda rica em situações, que é a banda do sobrenatural.

56 CANGUIN, AQUI COMO FORMA de duende, já abordado no 4º Canto, que penteava o cão (diabo); as figuras de João Guelê do Velho Zélenite povoaram a infância do autor. Já a expressão serviço mal feito é regionalismo puro: trata-se de um acontecimento infeliz. Mais uma vez o sobrenatural caminha de mãos dadas com o real. Mexer com perguntação dá nisso: o aparecimento de coisas do invisível e do mal assombrado. Histórias de assombração, de objetos e instrumentos musicais que andam sozinhos são comuns na tradição da caatinga. Crianças e adultos - geralmente ao pé do fogão de lenha na cozinha da casa - arrepiam os cabelos com o desenrolar dessas histórias que compõem o seu universo lúdico e mágico.

57 O GÊNERO CONTINUA SENDO a "perguntação" em sua fase mais difícil. Em ritmo biográfico, o cantador adversário é obrigado a responder sobre sua vida e família, não saindo da rítmica ou da métrica. É jogado um mote e nele cobrado uma "perguntação".

58 Os TREIS TREM MAIS falado deve ser entendido como as três coisas mais conhecidas.

59 NUM S6 FÔLGO RESPOSTADO é imagem sintética: quero tudo isso de um só fôlego e tudo respondido conforme o perguntado.

60 SEM SE DAR POR achado, Chico das Chagas, num só fôlego, dá todas as respostas e informações co bradas pelo adversário Assim ele vai desfiando toponímicos e genealogia, identificando finalmente quem é a companheira do seu lado.

61 AQUI, O AUTO ATINGE um dos momentos de maior sensibilidade poética, musical e literária, através do canto plangente, nostálgico de musicalidade e sonoridade, do canto e do verso, da descrição musical de Dassanta e seu significado para o cantador, que por amor e por ser violeiro, vai se desmanchando, vai morrendo a vida inteira.

62 A LOUVAÇÃO NÃO É um gênero específico de cantoria; ela pode vir como martelo, galope, moirão e outros gêneros. Ao abandonar a perguntação, o cantador profissional do Nordeste sentiu que, naqueles cantos, Chico das Chagas se saíra muito bem. A louvação tem como finalidade saudar o dono da casa e, ao mesmo tempo, fazer da assistência e ouvintes pessoas simpáticas ao cantador. O universo mítico e mágico volta com toda a intensidade; foi preciso buscar no convívio íntimo com os reis, rainhas e princesas um tema capaz de fazer o tropeiro curraleirinho ser encostado contra a parede, que em suma reflete a posição ideológica do cantador profissional: nas minhas andanças vi mais reis e princesas...

63 A LOUVAÇÃO PRATICAMENTE EXIGE que o cantador se refira a várias ou todas as pessoas presentes na função aumentando suas virtudes, justificando seus defeitos; em caso de moça solteira, quem louva faz quase sempre um agradinho, ou mesmo uma declaração. Chico das Chagas foi bastante incisivo: louvação ele só fazia realmente para Dassanta, aquela que era sua estrada e o seu clarão, no dizer dos versos. Um violão, segundo o

tropeiro, tão afinado com o seu querer, que tocava mesmo sem corda e sem craviela (o pescoço da viola); o sentido de fidelidade do catingueiro, de um só amor, definitivo e pela vida inteira, fica muito claro nesses belíssimos versos.

64 O FALSO CAVALHEIRISMO FOI abandonado; é hora de encarar o concreto: somos dois pelejadores diante de uma mesma mulher. O cantador profissional pela primeira vez, de forma c/u ra, define seu interesse por Dassanta e começo a expressar toda li violência verbal até então contida no desenvolvimento do desafio.

65 CHICO DAS CHAGAS DÁ fê da realidade, sente a premonição da tragédia chegando: ele se lembrou do sonho de sua mãe, dona Isidora, que, dizia ela, ele iria se f errar na regido das Cabeceiras (ela conhecia Dassanta e sabia da vida cigana de Chico, antes do embrechamento, e da fidelidade após esse fato). Mas sabia também da beleza e do perigo que Dassanta representava. O sonho foi premonição dos acontecimentos que estão se desenvolvendo no próprio desafio.

66 AS VIOLAS DISPARAM ANUNCIANDO que a peleja está próxima. As cortesias são colocadas de lado, e a estatura épica do AUTO alcança aqui seu ponto máximo. O canto que anuncia que o destino individual não depende apenas do ser humano.

67 A SINA DO CANTADOR sempre foi essa: ao causar a desilusão da família, ao perder o cabresto e segurar os freios nos dentes' o cantador recebeu dos pais esse conselho: te lembra de Deus e se agarra ao eterno, como cigano errante, vagabundo no tempo e na estrada, tendo como companheiro a viola e como presença as feiras e cantorias, sabendo que uma mulher o fez e outra vai lhe perder. O cantador sabe que não lhe resta outro fim, a não ser morrer acuado num canto de terreiro, trançado com violeiro, facão, viola e mulher. É a sina do cantador.

68 O RITMO DA VIOLA diminui, "chamando" o cantador profissional para um gênero do Sudoeste da Bahia, onde ele se sente mais à vontade. Não havia como fugir: na vida, procurando a ilusão da vida ou no cutelo da morte (é de se observar o retorno aos versos e tema da abertura do desafio, nesse 5º Canto). No código da macheza e de honra, só restava a Chico das Chagas uma alternativa: aceitar o destino que um dia a beleza da Dassanta iria despertar; amores inconfessos e irrealizados e que ele, como violeiro malsinado, seria jogado na vertente da vida e, por ela, ele havia aprendido a "ir morrendo a vida inteira". Afinal, Dassanta era sua "sina perdedêra" ou seja, seu destino traçado e trançado. E a própria morte de Dassanta já havia sido prenunciada pelo cego da feira, que via a verdade no escuro.

69 O PROFISSIONAL DA CANTORIA aceitou o desafio: ela sabe que as ferramentas (as armas) são a única solução para o amor de Dassanta e a indecisão da peleja, até aqui. Os sonhos permaneceram e são evocados: no caminho do Canindé, alto sertão do Ceará, eu vi uma vez, num dia de tormenta, dois cegos lutando e andando a pé. Um era cego de pimenta, outro de paixão dos olhos de uma mulher. Mulher bonita e pimenta estão nesse mundo prá produzir a cegueira do homem.

70 O CANTADOR HAVIA CRUZADO cruzado o caminho do Demônio (ou do azar, como o caipora é interpretado no sertão). Nessa aventura do amor a viola, companheira do violeiro, se prepara para caminhar sozinha, pois a hora do violeiro estava chegando. A premonição estava estabelecida: a sina do tropeiro e cantador já foi definida pelo sonho de

mãe Isidora; nada mais restava senão a crença no destino trançado e traçado. Pressentindo o perigo, a morte, nessa altura Dassanta interfere tentando acomodar os ânimos.

71 DASSANTA INTERFERE NA PELEJA, tentando devolver ao tropeiro o bom senso, inconsciente que parte dos acontecimentos depende de sua beleza. Ela tenta, num pedido derradeiro, alertar Chico das Chagas para o fato de que no Campo dos Sete Estrelo ficaram três crianças, três filhinhos mal alimentados, mal agasalhados, necessitando deles. Ela mesmo, que já havia perdido um de parto prematuro, enterrado ainda na véspera, e já se sentia cansada porque ainda estava de resguardo de mãe parideira, fala então nos planos deles, de abastança. Chama a atenção dele para o fato de que a trovoadá já vai chegar e há muito a fazer: na cozinha não ficou uma panela no fogo; o surrão (saco de guardar mantimentos) ficou vazio e a própria chave da dispensa está em seu currião (cinturão).

72 AQUI DASSANTA ESTABELECE MAIS um momento de alta poética do AUTO, quando afirma que "viola com violência é como você plantar na terra quente do sol; você espalha a semente de dia e a recolhe à noite, murcha, morta, calcinada". Vamos embora, ela diz, porque no Campo dos Sete Estrelo ficou tanto bem querer.

73 O CÓDIGO DE MACHEZA predominou sobre o cantador e a sensatez de Dassanta. Diante da assistência, de todos os presentes na função, não havia, aos olhos de Chico das Chagas, nenhuma saída honrosa que não fosse a disputa nas ferramentas (armas); o tropeiro entende que o seu destino pessoal fugia à sua própria vontade e determinação.

74 O CANTADOR DO NORDESTE responde à determinação no mesmo diapasão. É hora de trocar a viola pelas ferramentas e decidir nas armas aquilo que ficou indefinível nas violas, ou seja, a peleja e o desafio.

75 T ROPEIRO LANÇA SUAS últimas palavras antes de aceitar a peleja no terreiro; a referência ao caipora (o ente azarado do sertão, capaz de levar desgraça a qualquer local em que chegue), misturada com aquela peleja de amor só poderia acabar dessa maneira.

76 O DESTINO, FINALMENTE, INDEPENDENTE das pessoas. estava determinado...

77 A VOZ VOLTA AO narrador cronista que agora estabelece a crônica do que restou do Desafio das Violas da Morte, que começou com as violas, e acabou num traçado de facão, viola, violeiros e mulher. Dassanta, Chico das Chagas e Cantador do Nordeste tinham trançado suas vidas com viola e facão. Ela tem sido vista, contudo nos dias que correm no hoje, como o Pássaro Japiassoca-assú, nas madrugadas de lua, por quem olha atentamente entre as conformações cósmicas das Três Marias e dos Sete Estrelas.

Comentários do libreto Ernani Maurilio da Rocha Figueiredo, historiador, e Adeline Renault, sua companheira, são autores dos encartes e glossários que fizeram parte do texto do LP Auto da Catingueira (1984), aqui reproduzidos. Pelo trabalho, Ernani recebeu o prêmio Silvio Romero do Instituto Nacional do Folclore/Funarte. O texto do Auto original foi revisado por João Ornar, Xangai, Dércio Marques e Jeanne Duarte, no intuito de encontrar erros ortográficos. A revisão final é do próprio autor.

ANEXO C – Glossário sugerido

Recortamos este glossário a partir dos estudos de Darcília Simões (2006), da Porteira de Elomar (2014), do site Peregrinos de um Sertão Profundo (2014) e de pesquisas que realizamos ao longo destes dois anos. Não está tudo aqui, mas sua utilização pode ajudar a compreensão deste trabalho por aqueles pouco familiarizados com a “Linguagem Dialetoal Sertaneza”:

A véa da foice = metáfora da morte.

Adisculpa = desculpa.

Adisculpano = desculpando

Adonde = onde ou aonde

Água da fulô = água de colônia,

Aina = ainda

Alvo Senhorin = anjos claros do Senhor.

Amiã = amanhã.

Apois = então, pois.

Arrequêro = te arrequero equivale a vade retro, provavelmente derivado de arrecuas, movimento para trás, porém, Câmara Cascudo indica o sentido de requerer que a alma diga o que quer.

Aspena = apenas

Assú = grande, vasto; considerável.

Avexo = vergonha, raiva.

Babuja = erva que brota depois da chuva.

Balancesa = referência filha mulher

Bando abolco = forma transformada por haplogogia de *bando diabólico*

Baxa = baixada

Bespa = vésperas; preparativos que antecedem um evento.

Brincadera = festas de danças

Brividade = brevidade, de bolo com amido de milho cozida em pequenas formas

Buscano = buscando.

Caçote = rã.

Campiá = andar pelos campos, a pé ou montado em animal

Candand'ela = cantando + ela.

Canguin = calunguinha, com síncope, apócope e despalatalização: ca(lu)nguin(h)(a). Homúnculo de origem sobrenatural que atende aos pedidos de seu criador humano, podendo entretanto voltar-se contra ele, é o correspondente ibérico do gênio preso na garrafa. Deriva da palavra africana ‘kalunga’ que, significando originalmente o mar, tanto é sincretizada com o Deus dos europeus, quanto com o Diabo. O *Livro de São Cipriano*, obra apócrifa de cunho mágico-popular, traz uma receita de como criar um desses súcubos.

Cantadô de arrilia = cantador de desafio, tendo em vista o significado original de arrelia, trabalho conjunto.

Cantano = cantando.

Cantoria = tipos de #: moirão, martelo (desafio mais forte), tirana, coco, parcela (canta ilusão e desenganos).

Carrim = carretel ou retrós de linha

Catre = leito tosco e pobre.

Chegano = chegando.

Chegante = aquele que está se aproximando. Existe entretanto o significado de pessoa dada a cheganças.

Chorano = chorando.

Cũa ou **Cua** = com + uma

Cuan' = quando.

Cuati = Quati – mamífero carnívoro.

Cum = com

Cumprino = cumprindo.

Curadô = curandeiro

Cutelo = machado; foice.

D'ua = de + uma.

Dançadera = disponível para dança

Derna = cruzamento sintático = desde que + na.

Di = dei.

Dispois = depois

Dũa = de + uma.

Duza = dúzia.

Fecho = cercado para apreensão de animais

Fêra = feira

Fonção = função, festa.

Forra /ô/ = livre, solta.

Frigidêra = fritada, tanto de frigideira (daí o nome) quanto de forno

Fulô = flor

Guede /é/ = cor acinzentada, em especial das cavalgadas.

Iambú = Inhambu – Designação comum às aves tinamiformes tinamídeas desprovidas completa ou quase completamente de cauda.

Iântes = antes

Imbruiada = embrulhada, nauseada, enjoada

Imbuzero = Árvore própria da caatinga, de folhas penadas, flores minutas, e cujas raízes têm grandes tubérculos reservadores de água, sendo os frutos (imbus) bagas comestíveis, bastante apreciadas.

Imprecavejo – desprevenido, descuidado

Ina = ainda

Inconive = de *inconnivens*/inconivente, com apócope. Sentido arcaico: aquele ou aquilo que não dorme.

Inconto = encontro

Inda = ainda.

Inhambado = No contexto da música, a palavra *inhambado* estaria assemelhando o canto do grilo ao inhambu.

Inlusão = ilusão.

Inté = até

Iô = senhor

Ispindurô = dependurou

Istambo = estômago

Istendo = estendo.

Isturdia = outro dia passado.

Jaçanã = Bras. Zool. Ave caradriiforme, jacanídea (*Jacana spinosa jacana*), distribuída por todo o Brasil, de dorso vermelho-castanho vivo, uropígio e cauda mais escuros, rêmiges da mão verde-claras, com pontas pretas, e cabeça, nuca e parte inferior pretas; nhaçanã, nhançanã, nhanjaçanã, piaçoca, piaçó, japiaçoca, japiaçó, cafezinho, marrequinha, ferrão.

[Aurélio, s.u]. Por sair somente à noite e viver em pântanos, caminhando sobre as ninféias, essa ave é identificada pelo povo com as almas penadas, que cumprem um castigo na terra, até o juízo final.

Japiassoca = mesmo que jaçanã.

Jinela = janela.

Lajedo = patamar de pedra.

Lambu = inhambu.

Latumia = Assuada, ruído, barulho de assombração, choro alto, choro de carpideiras

Loa = elogio em versos, louvação

Lovação = Louvação, composição poética popular, ordinariamente em setissílabos e monorrima, em homenagem a pessoas ou em comemoração de casamentos, nascimentos, batizados, apartações, vaquejadas e outras festas sertanejas.

Lũa = lua.

Lũa = luar.

Madô = Maria das Dores.

Maiô = desmaiou

Malunga = camarada, amiga.

Malungo = camarada, amigo.

Mamona = outeiro em forma de seio feminino, monte de cascalhos resultantes da lavra do ouro, lugar de assombração

Mão Pelada = o diabo

Marruá = novinho, boi valente.

Marruero/ê/ = matador de marruá.

Marzela = mazela = ferida, chaga; aquilo que aflige ou apoquentia; aborrecimento, desgosto.

Memora = memória.

Mensa = em oposição a *pensa*, animal com dianteira baixa, e, por extensão de sentido, em desvantagem.

Mã = minha.

Minreis = mil réis.

Misse = grampo de cabelo

Miuça = designação dada pelos sertanejos aos gados caprino e ovelhum; gado miúdo

Nunciei = anunciei.

Ovino /ô/ = ouvindo.

Paca = grande roedor noturno, caça.

Padicê = padecer

Panelada = Segundo Câmara Cascudo, in *Dicionário do folclore brasileiro*, é a “Comida preparada com os intestinos, os pés e certos miúdos do boi, adubada com toucinho, linguiça ou chouriço, e convenientemente temperada. É prato próprio de almoço, e servido com pirão escaldado, feito do respectivo caldo em fervura, com farinha de mandioca.

Pantumia – variação de *latumia*; ou cruzamento de *latumia* com *pantomima*.

Parambêra = pirambeira, precipício, abismo

Parcela – estrofe da poesia popular, típica dos desafios, que pode ter oito ou dez versos (parcela-de-oito e parcela-de-dez), ger. de cinco sílabas (ditos *carretilha*)

Páso = pássaro.

Patíoba = jararaca-verde.

Paxonano = apaixonando.

Pé-de-bode = Sanfona de 8 baixos.

Pensa = originalmente, pendido, de mau jeito, animal com dianteira alta.

Pirmissão = permissão.

Pispei = principio, começo

Pispiô = principiou, começou

Pomba = (mucama *pomba* e donzela) pura, bela.

Pru = para + o

Pru = por.

Pru via dela = por causa dela

Pruela = por ela.

Prufia = Porfia – Competição, rivalidade; disputa.

Purriba = por cima.

Puxa = O original apresenta a grafia *puchá*.

Quano = quando.

Ranca-toco = arranca-toco 1. indivíduo brigão, provocador; valentão. 2. trabalhador rústico que não se nega às mais duras tarefas. No interior da Bahia, perito, ás, bamba.

Reizêra = rezadeira

Responsadô = Adjetivo derivado de responso, do latim *responsum*, *-i*, resposta; mais especificamente, resposta de oráculo, predição; resposta de consultor, conselho, solução. Tem significado mágico-religioso.

Ribada = arribada com aférese, extensão de terra estéril, carente de muito amanhã. (cf. Nessa ribada do amô = nessa lida de amor estéril).

Rismungano = resmungando.

Sambano = sambando.

Saqué = saqué, cocar, galinha d'angola, tofraco.

Sarafin = Serafim, anjo da primeira hierarquia celeste.

Serafin = referência ao filho homem

Serepente = serpente.

Séro = sério.

Sirigada = Fig. Fatiada, com costelas à mostra

Socobó = sobocó, com metátese, lugar afastado

Sôdade = saudade

Soltano = soltando

Subirbia = soberba

Teja = esteja.

Titos = *títulos*.

Trancilin = Trancelim, cordão trançado que se usa no pescoço

Ūas = arcaísmo: umas

Uvia = ouvia

Vereda = acidente geográfico; tabuleiro raso, com vegetação rasteira

Veve = vive.

Viola rasa = viola com a caixa acústica bem baixa.

Viola rasa = viola com a caixa acústica bem baixa.

Zuada = Zoada -Ato ou efeito de zoar: Barulheira, barulho, gritaria, confusão.

Zulêga = azulega, azulado