

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

CAIO CÉSAR VIANA DE ALMEIDA

**O VIOLEIRO NA OBRA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO – QUATRO
CANÇÕES EM PERSPECTIVA TENSIVA**

TERESINA
2018

CAIO CÉSAR VIANA DE ALMEIDA

**O VIOLEIRO NA OBRA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO – QUATRO
CANÇÕES EM PERSPECTIVA TENSIVA**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos.

Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.

TERESINA
2018

A447v Almeida, Caio César Viana de.

O Violeiro na obra de Elomar Figueira Mello : quatro canções em perspectiva tensiva / Caio César Viana de Almeida. - 2018.
94 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí - UESPI,
Mestrado Acadêmico em Letras, 2018.

“Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.”

1. Elomar Figueira Mello. 2. Violeiro (personagem) – Elomar Figueira Mello. 3. Semiótica da canção. I. Título.

CDD: B869

CAIO CÉSAR VIANA DE ALMEIDA

**O VIOLEIRO NA OBRA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO – QUATRO
CANÇÕES EM PERSPECTIVA TENSIVA**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em ____/____/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Presidente

Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres – UESPI
1º examinador

Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho – UFPI
2º examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Fernando e Sílvia, que me criaram num lar cheio amor e som.

Ao meu irmão, Augusto Viana, que tanto me inspira a ser melhor músico e ser humano.

À minha sogra, Bernadette, que ao longo desta empreitada, ofereceu à mim, abrigo, carinho e cuidado.

Aos meus amados tias e tios, Ana Lúcia, Ceíça, Fafá, Jânia e Marilena, Neide, Simone, Francinet, Jorge, Nelson, Willame, Willy, cujo apoio e fé me ajudaram a chegar onde estou hoje.

Aos saudosos Cleinha e Chico Dora, de quem herdei o sorriso e o impulso criativo.

À minha família, Ana e Ian Neri, que foi meu porto seguro e meu apoio incondicional durante todo o processo da pesquisa.

Aos Arlequins Paula, Philipe e Rodrygo, que, mesmo distantes geograficamente, estiveram sempre comigo.

Aos Arcantus malungos, Anderson, Eduardo, Emerson, José Bruno, Leandro e Rafael, que sempre me ajudaram a recarregar as baterias de maneira lúdica.

À maestrina Simone Sousa, pelo incentivo aos estudos elomarianos e pelo exemplo de profissional que sempre me deu.

Aos professores Élio Ferreira e Wanderson Lima, que me instigaram inúmeras vezes a empreender viagem pelos caminhos da crítica literária.

À minha querida turma de mestrado, “Les Chattes”, a melhor e mais unida turma que este programa já teve.

Ao meu orientador, Feliciano Bezerra, que foi meu “Virgílio”, me guiando por veredas intersemióticas.

RESUMO

A figura do compositor baiano Elomar Figueira Mello encontra-se cristalizada no panteão da música brasileira como autor de uma obra lítero-musical única, que compreende canção, música de câmara, ópera e romances de cavalaria. Suas canções têm a propriedade de aproximar a cultura do interior do Nordeste brasileiro contemporâneo e a cultura trovadoresca da Península Ibérica medieval, representando essas consonâncias culturais luso-brasileiras através de um sertão inventado. O arcabouço teórico da Semiótica da canção foi empregado para delinear a identidade do personagem O Violeiro, sujeito cuja sina é errar pelo mundo para contar e cantar histórias, ora narrando-as, ora protagonizando-as, mantendo vivos o imaginário e a memória do povo do sertão com sua religiosidade sincrética, sua ética e seus valores morais. Para isso, foram selecionadas quatro canções em que O Violeiro é recorrente, aplicando-se na análise duas isotopias cunhadas por Luiz Tatit (2010): canção temática x canção passional e força entoativa x forma musical. Por meio da aplicação destas isotopias foi possível constatar que Elomar utiliza estratégias discursivas tematizantes para estabelecer O Violeiro como um herói polifônico bakhtiniano. Esta pesquisa também contou com o aporte teórico de intelectuais como Bakhtin (2003), Guerreiro (2007), Simões (2003), Machado (2003), Tatit (2010), Zilberberg (2011), Zumthor (1993), entre outros.

Palavras-chave: Semiótica da canção. Sertão. Elomar Figueira Mello. herói polifônico.

ABSTRACT

The Bahia composer Elomar Figueira Mello is part of the pantheon of Brazilian music as the author of a unique literary-musical work that includes song, chamber music, opera and chivalric romances. His songs have the attribute of approaching the culture of the interior of the contemporary Brazilian Northeast and the troubadour culture of the medieval Iberian Peninsula, representing these Portuguese-Brazilian cultural consonances by means of a sertão that he himself created. The theoretical framework of Semiotics of the song was used to delineate the identity of the character O Violeiro, individual whose destiny is to wander around the world to tell and sing stories, sometimes narrating them, sometimes playing the leading role on them, and by doing so, he keeps alive the imaginary and the memory of the people from sertão with their syncretic religiosity, their ethics and their moral values. For that, four songs were selected in which O Violeiro is recurring, applying two isotopic values prescribed by Luiz Tatit (2010): thematic song x passionate song and inactive force x musical form. Through the application of these isotopic values, it was possible to verify that Elomar uses thematic discursive strategies to establish O Violeiro as a Bakhtinian polyphonic hero. This research also had the theoretical support of scholars such as Bakhtin (2003), Guerreiro (2007), Simões (2003), Machado (2003), Tatit (2010), Zilberberg (2011) and Zumthor (1993).

Keywords: Semiotics of the Song. Sertão. Elomar Figueira Mello. polyphonic hero.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do álbum "Auto da Catingueira"	14
Figura 2 - Capa do álbum "Das Barrancas do Rio Gavião"	16
Figura 3 - Capa do álbum "Na Quadrada das Águas Perdidas"	17
Figura 4 - Notação de Tatit	47
Figura 5 - Trecho de "Chula no Terreiro"	48
Figura 6 - Escala cromática	49
Figura 7 - "Bespa" - Exemplo 1	56
Figura 8 - "Bespa" - Exemplo 2	56
Figura 9 - Estrutura circular da canção O Violeiro	66
Figura 10 - Repetição de notas em O Violeiro	66
Figura 11 - Malha discursiva de "Chula no Terreiro"	73
Figura 12 - Metarrefrão de "Chula no Terreiro" – parte 1	74
Figura 13 - Metarrefrão de "Chula no Terreiro" – parte 2	74
Figura 14 - Movimento melódico	75
Figura 15 - Versos 1-4 (parte 1)	81
Figura 16 - Versos 1-4 (parte 2)	82
Figura 17 - versos 5-6 (parte 1)	82
Figura 18 - versos 5-6 (parte 2)	83
Figura 19 - Estribilho de "Parcelada"	83

SUMÁRIO

1 BESPÁ: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
2 ELOMAR, O TROVADOR CONTEMPORÂNEO	13
2.1 Enveredando pelo campo branco.....	13
2.2 O príncipe da caatinga.....	20
2.3 Os sertões de Elomar	21
2.4 Futuca a tuia pega o catadô - o dialeto sertanês.....	25
3.2 Semiótica ou Semiologia?	33
3.3 O projeto semiótico russo.....	34
3.4 Semiótica greimasiana	36
3.5 Semiótica greimasiana e seus desdobramentos - semiótica tensiva e semiótica da canção	38
4 QUATRO CANÇÕES SOB PERSPECTIVA SEMIÓTICA	42
4.1 Elomar, o Violeiro e a canção	42
4.2 Breve nota sobre as análises.....	46
4.2.1 Bespa	49
4.2.2 O Violeiro	57
4.2.3. Chula no terreiro	67
4.2.4. Parcelada.....	77
5 PISPIANO TUDO DO COMEÇO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	91

1 BESPÁ: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A figura do cantor e compositor Elomar Figueira Mello, desde suas primeiras aparições na mídia, foi sendo construída a partir do mito de que ele seria um homem bruto, grosseiro, por demais sisudo. Essa concepção, somada ao fato de que suas canções pareciam estar escritas noutro idioma que não o português, e ainda a concorrência com outros produtos da indústria cultural aparentemente mais rentáveis acabaram por dificultar a recepção de sua obra pelo grande público. Desse modo, seu repertório lítero-musical tornou-se mais popular nos nichos considerados intelectuais e aficionados pela produção brasileira mais afastada do mercado fonográfico dirigido às massas.

Essa crença, unidimensional, não poderia estar mais equivocada, visto que a envergadura da obra elomariana é notável tanto por sua evidente erudição no que diz respeito ao domínio de técnicas de composição da matriz cultural europeia, quanto pela destreza demonstrada nos momentos em que coloca essa tradição canônica em contato consonante com a cultura popular do sertão nordestino, sem causar ao leitor qualquer estranhamento ou amargor, apesar de que, na aplicação de determinado vocabulário próprio dos habitantes da região geográfica do sertão, careça, em alguns casos, de bulário ou de explicação.

Esses fatores indicam, sem sombra de dúvida, que tal capacidade criativa, apenas poderia vir de um artista sensível poeticamente e profundamente comprometido com a qualidade da arquitetura de suas composições, sejam os romances de cavalaria, alicerçados na linguagem prosaica, sejam os concertos instrumentais para orquestras, ou mesmo suas canções, as quais suscitaram o interesse desta pesquisa.

O tema da canção aparece neste trabalho como uma linha delicada e resistente que costura a trama crítica aqui registrada, pois é a “canção” campo de interseção entre os conjuntos teóricos música e literatura.

O primeiro conjunto, que já me era familiar desde a infância, posteriormente, tornou-se minha profissão, no momento em que me licenciiei professor de música. O segundo me veio a partir do desejo de compreender a mecânica das construções poéticas contidas nas canções, principalmente do repertório popular brasileiro, as quais sempre me deixaram intrigado por sua propriedade de carregar de maneira

sintética uma enorme quantidade de camadas de significação, desde as realizações composicionais mais simples até as mais sofisticadas.

Como ferramenta metodológica para investigar as ligações entre poesia e música na obra de Elomar, escolhi a semiótica da canção, área de estudo desenvolvida pelo pesquisador paulista Luiz Tatit, cuja base teórica está alicerçada nos trabalhos do semioticista francês Claude Zilberberg, o qual, por sua vez, desenvolveu seus estudos a partir da análise estrutural do intelectual lituano Algirdas Julius Greimas, que investiga essencialmente o percurso gerativo do sentido textual.

O arcabouço teórico da semiótica foi empregado para delinear a identidade do personagem Violeiro, que é recorrente na obra cancional de Elomar Figueira Mello. Para isso, escolhi duas isotopias cunhadas por Tatit (2010) canção temática x canção passional e força entoativa x forma musical.

As canções “Bespa”, “Chula no Terreiro”, “Parcelada” e O Violeiro foram escolhidas pelo fato de registrarem a presença do Violeiro, figura que narra histórias (colhidas em suas andanças pelo mundo, ou mesmo inventadas), expressando seus valores morais e éticos para seus ouvintes. O Violeiro, tal qual outros personagens do universo elomariano, vaga pelo sertão profundo, território de geografia inventada, onde o sagrado, o profano, o saber erudito europeu e o saber popular sertanejo se consubstanciam.

A seguir, apresentamos alguns trabalhos da linhagem acadêmica voltada para a temática alvo de nosso estudo – a obra de Elomar Figueira Mello. São dissertações de mestrado, livros, teses de doutorado e artigos científicos que apresentam investigações desenvolvidas por vieses de múltiplas searas de conhecimento, como a Linguística, a História, a Sociologia e a Música.

Ribeiro (2014), na dissertação de mestrado intitulada “Os Gêneros do Discurso na Obra Operística de Elomar Figueira Mello - uma abordagem bakhtiniana”, faz um estudo de gênero e estilística musical à luz da semiótica bakhtiniana, demonstrando que a obra de Elomar é constituída de diferentes gêneros musicais de matrizes culturais diversas, apresentando descendência e parentesco com elementos culturais indígenas e europeus.

Também Lacerda (2013), em sua dissertação de mestrado “Detecção e Análise de Sentidos Harmônicos Múltiplos no cancionário de Elomar Figueira Mello”, verifica que as construções harmônico-musicais do artista apresentam

considerável complexidade, transitando entre múltiplos centros tonais, o que gera sentidos discursivos-musicais peculiares.

Já a dissertação de mestrado intitulada “O reino encantado de um (in)certo sertão visto do alto de uma catingueira: uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira Mello”, de Morgana Soares (2015), traz uma análise do funcionamento discursivo da obra de Elomar, observando a identidade sertaneja elomariana como uma construção discursiva produzida por relações interdisciplinares e por dizeres institucionalizados na memória discursiva.

Arruda (2015), por sua vez, na dissertação de mestrado intitulada “O Cancioneiro de Elomar: uma identidade sonora do sertão e suas performances”, estudou quarenta e nove canções da publicação “Cancionero” e investigou a identidade sonora do sertão nordestino presente nas *performances* de Elomar e de outros intérpretes das canções registradas na obra estudada.

Simone Guerreiro (2007), em seu livro “Tramas do sagrado”, investigou a produção de Elomar por dois caminhos: o biográfico, uma vez que dedica grande parte do texto à origem e à formação do compositor e trovador, contrastando o homem culto - artista técnico e o homem religioso - ligado às suas raízes culturais; e o da análise literária de várias canções, poemas e romances, procurando compreender de que maneira o tema do “sagrado” se apresenta as obras elomarianas.

Darcília Simões (2012) é outra estudiosa que, no âmbito dos estudos linguísticos, em sua obra “Língua e Estilo de Elomar”, perscruta as variações da língua portuguesa operadas por Elomar ao longo de sua obra cancional.

Segundo Guerreiro (2007), a obra musical de Elomar consiste em parte de canções de características épicas, líricas e dramáticas, nas quais tem como referência gêneros composicionais típicos da cultura nordestina, como a parcelada, puluxia, e gêneros da lírica medieval, como a cantiga de amigo, cantiga de escárnio e de maldizer etc. Além disso, o compositor lança mão de procedimentos de composição musical e arranjo que exigem um certo virtuosismo técnico por parte dos cantores e instrumentistas executantes de suas obras, apresentando clara influência da matriz cultural ibérica.

Nas quatro canções analisadas, o compositor projeta a figura do Violeiro, uma espécie de trovador cuja função de portador e defensor da palavra pública é semelhante à do menestrel da Europa medieval. Conforme Zumthor (1993, p. 55):

“Para designar os indivíduos que assumiam a função de divertimento, as sociedades medievais dispuseram de um vocabulário ao mesmo tempo rico e impreciso, cujos termos, na mobilidade geral, não param de deslizar uns sobre os outros.”

Para ele os jograis do medievo contraíam ainda o papel do tempo social, visto que ritmavam festas, marcavam a sucessão de dias de viagem e eram indispensáveis em missões diplomáticas de grandes senhores e realezas. Esses operadores da palavra ora se arrogavam o papel de sábios, ora o de propagandistas ou mesmo de leitores públicos, o que lhes conferia determinado *status* naqueles contextos sociais. Conforme estabelece o intelectual,

Pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pelas mulheres) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando mitos, revestida nisto de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio. Onde o uso que o poder tenta periodicamente fazer dela, engajando como propagandistas os jograis ou *clercs* leitores [...] (ZUMTHOR, 1993, p. 67).

Na segunda vertente da obra musical de Elomar, temos essencialmente concertos para orquestra, peças para violão solo e óperas, das quais a mais famosa é intitulada “O Auto da Catingueira”, cujos fragmentos serão também objetos de análise neste trabalho.

Elomar, ao longo de sua produção literária emprega, de maneira substancial, o dialeto sertanês, que é uma variedade do português vernacular muito utilizada na região que compreende geograficamente o sudoeste da Bahia e o norte de Minas Gerais. “Predomina nos textos de Elomar a variante linguística da caatinga, de caráter arcaizante, porque a música parte de sua aldeia, o Rio Gavião. Nas composições, revela preocupação de registrar a paisagem local, bem como sua gente e seus valores.” (GUERREIRO, 2007, p. 55). Esse dialeto aparece na obra do autor para melhor contextualizar sua narrativa, que geralmente trata de temas peculiares do sertão: o trabalho do vaqueiro, a fome e a miséria geradas pela seca, histórias sobrenaturais e até o êxodo do povo nordestino para a região Sudeste como fuga da falta de assistência governamental.

Além disso, Elomar delineia um sertão sincrético, demonstrando maestria ao juntar a erudição¹, adquirida no estudo formal, com a cultura popular, seja na escolha de melodias modais², na opção de instrumentação e nos métodos de composição, seja no uso do dialeto “sertanês” e da forma vernácula da língua portuguesa, com igual desenvoltura.

A partir da década de 1970, Elomar passou a ser reconhecido nacionalmente como artista, associado à figura do menestrel medieval, da qual trataremos com atenção em capítulo vindouro. Porém, por empregar o dialeto sertanês, trabalhar com formas poéticas e musicais aparentemente europeias e adotar um discurso cultural regionalista, esse autor não se encaixou na música popular brasileira comercial e nem se associou a nenhum movimento artístico coletivo, ocupando normalmente os palcos dos teatros, frequentados principalmente por uma elite intelectual que via inovação e peculiaridade na produção de Elomar.

Para estabelecer uma discussão acerca da identidade do Violeiro, este trabalho está organizado em cinco seções, como segue:

Capítulo 1 - *Elomar, o Trovador Contemporâneo*, no qual apresento dados biográficos de Elomar Figueira Mello, contextualizando a paisagem cultural à qual pertence. Também expõem-se as semelhanças e diferenças entre os procedimentos de criação poético-musical utilizados pelo autor e pelos trovadores do medievo europeu.

No capítulo 2 - *Semióticas*, discorro sobre algumas vertentes dos estudos do sentido e do significado, principalmente a vertente francesa, que fundamenta a semiótica da canção.

No capítulo 3 - *Quatro canções sob perspectiva semiótica*, apresento minuciosamente a análise semiótica das canções escolhidas como objeto de estudo, com base no arcabouço teórico proporcionado por Tatit (2010), Zilberberg (2011) e Greimas (2002, 2013), entre outros teóricos pertinentes.

Nas considerações finais estão apontados os resultados da investigação acerca da identidade do herói Violeiro a partir das questões levantadas no início deste estudo.

¹ Entenda-se erudição como domínio das regras e técnicas de composição europeias.

² O termo “melodias modal” refere-se a melodias oriundas de escalas musicais medievais compostas em um determinado sistema de composição chamado modalismo.

2 ELOMAR, O TROVADOR CONTEMPORÂNEO

2.1 Enveredando pelo campo branco

Partindo do pressuposto de que não é possível, numa pesquisa acadêmica de qualquer sorte, abarcar todos os matizes de um objeto de estudo, posso confirmar a necessidade de um recorte epistemológico, visto que as possibilidades de análise e perspectivas críticas são muitas. Para tanto, utilizei arcabouços teóricos da literatura e da música, no notório ponto de interseção entre o sistema musical propriamente dito e o sistema linguístico: o gênero literário canção.

Apesar de a produção elomariana não ser composta apenas de canções, foi a esse gênero que o autor mais dedicou esforço criativo, se aproximando, em diversas ocasiões, dos menestréis e trovadores medievais, principalmente no que tange à técnica de composição.

Como específicos objetos de análise escolhi quatro canções nas quais é recorrente o personagem Violeiro, sujeito cuja sina é errar pelo mundo para contar e cantar histórias, ora narrando-as, ora protagonizando-as, contribuindo para manter vivos o imaginário e a memória do povo do sertão, com sua religiosidade sincrética, sua ética e seus valores morais.

Antes de iniciar a apresentação das quatro canções selecionadas, é importante apresentar os álbuns nos quais foram publicadas, a começar pelo disco “Auto da Catingueira”, por sua importância no conjunto da obra elomariana.

Esse álbum foi lançado no ano de 1983 por uma editora e gravadora independente, a “Rio do Gavião”, propriedade do próprio Elomar, que, a partir de seu segundo álbum, desligou-se da grande gravadora Philips/Polygram, alegando necessidade de maior liberdade criativa. O álbum completo consiste de um livro de capa dura em formato quadrado contendo o enredo da ópera, as letras das canções, textos do narrador, partituras e dois discos de vinil com a gravação. Além dos componentes sonoros e textuais, a publicação conta com ilustrações do artista plástico e professor baiano Juarez Paraíso, cujo percurso artístico é tão robusto quanto o de Elomar. O livro traz também um glossário para os termos do dialeto catingueiro e comentários críticos e elucidativos organizados pela dupla de pesquisadores Ernani Maurílio e Adelina Renault.

Figura 1 - Capa do álbum “Auto da Catingueira”



Fonte: Porteira (Sítio Eletrônico de Elomar)³

Segundo Massaud Moisés (2004, p. 45), o termo “auto” corresponde a toda peça breve de tema religioso ou profano, encenada na Idade Média com intenção de propagar os valores da fé católica. No Brasil esse gênero literário e teatral ficou conhecido no século XVI, através do trabalho do Padre José de Anchieta, que compunha e encenava “autos” para catequizar os povos indígenas e africanos. Na variante brasileira do auto, foram assimilados elementos das matrizes culturais indígenas e africanas, e o gênero acabou por se tornar autêntica manifestação folclórica teatral na qual o enredo era composto, além do texto teatral puro, de cantos e danças.

Em “Auto da Catingueira” Elomar aproxima-se uma vez mais dos compositores medievais quando escreve uma peça com estrutura semelhante ao correspondente arcaico, uma vez que é de curta duração, tem enredo simples e linear e apresenta temas sobrenaturais e religiosos. Todavia, por apresentar referências às matrizes culturais indígenas, como no uso de alguns nomes e termos em idioma tupi, confirma características do “auto” brasileiro.

O corpo da peça é desdobrado em cinco cantos, sendo os dois primeiros desenvolvidos inteiramente pelo narrador, que conta, cantando, a biografia de Dassanta, a protagonista do auto. Trata-se de uma mulher trabalhadora do sertão, que cria cabras, planta e colhe, fazendo de tudo para sobreviver na terra seca do sertão. Ainda no início da narrativa, ela conhece o personagem Francisco das

³ Disponível em: <<http://www.elomar.com.br/discografia/index.html>> Acesso em março de 2016.

Chagas, tropeiro retirante vindo das terras do norte em busca de uma vida melhor. O romance entre os dois evolui ao longo do quarto e do quinto Cantos, culminando em um desafio de cantoria entre Francisco das Chagas e o cantador profissional, pelo amor de Dassanta.

No terceiro canto, temos a descrição dos encontros da protagonista com as coisas do sagrado, durante seu pastoreio de cabras, quando experiencia a percepção do sobrenatural e assombrado. No quarto canto, Dassanta já está estabelecida, vivendo com o Tropeiro, sendo que, na famosa canção “O pedido”, ela pede que ele lhe traga umas coisinhas da feira da cidade. No quinto e último canto, vemos registrados desafios de cantoria, sendo citadas diversas formas de cantoria sertaneja, como gabinete, ligeira, martelo, moirão e coco. Esse desafio termina com a morte de Dassanta e dos dois pelejadores, cumprindo-se a sentença dada pelo narrador durante a Bespa.

O que pude concluir, ao me debruçar sobre o documento da ópera, foi que Elomar apresenta um panorama dos elementos que usa para arquitetar sua obra: a paisagem do sertão, o sincretismo religioso, os costumes, a realidade árida da seca, bem como as manifestações da cultura do sertanejo e da memória do povo. Conforme corroboram Maurílio e Renault (1983, p. 6) no livro que compõe o álbum do Auto da Catingueira,

[...] nada na história do Auto é inventada. Elomar apenas organiza no cantar fatos e relatos ouvidos nas feiras, nas rodas de fogueira e fogão de lenha em suas viagens e andanças; porque quem viaja tem sempre histórias para contar, mas também não é só narrativa. Não se trata apenas de narrar um fato, mas sim de expor a emoção em situações concretas.

Em 1972, Elomar lançou seu primeiro álbum completo, chamado “Das Barrancas do Rio Gavião”, incluindo uma canção do “Auto da Catingueira”: “O pedido”, canção das mais conhecidas pelo público em geral, e que foi gravada por grandes intérpretes da música brasileira, como Elba Ramalho, Andréa Daltro, Roze Durval, Xangai, Teca Calazans e Luciana Monteiro de Castro. A escolha desse LP em especial se deu pelo fato de que há nele um excelente registro da peça O Violeiro, uma das quatro analisadas nesta dissertação.

Figura 2 - Capa do álbum “Das Barrancas do Rio Gavião”



Fonte: *Porteira* (Sítio Eletrônico de Elomar)

João Paulo Cunha, no livro que acompanha a coleção dos 15 volumes do Cancioneiro de Elomar, comenta sobre o primeiro álbum do autor:

A poética do primeiro LP de Elomar concentra os temas do imaginário do artista, que foi desdobrando as intuições iniciais em canções populares, narrativas dramáticas e peças de caráter sinfônico e operístico [...]. As canções que compõem *Das Barrancas do Rio Gavião* trazem em germe os temas, linguagem, musicalidade e visão de mundo foram ganhando a dimensão de um maciço com o tempo. Há em Elomar uma lógica fractal, em que cada pequena peça parece trazer todo um conjunto de inspirações e, ao mesmo tempo, se torna elemento fundamental para o entendimento da construção completa. (CUNHA, 2008, p. 20)

O disco traz canções que retratam tanto a dureza e a aridez do sertão, quanto o lirismo mais enveredado para a poética ibérica trovadoresca, através da representação de memórias infantis e mitos do imaginário sertanejo, bem como histórias de cavaleiros, reis e rainhas dentro do universo fantástico de sua obra. Como se tudo acontecesse num tempo paralelo. Para Cunha (2008, p. 21), “o tempo paralelo não é uma derivação da história, mas de outro caminho real, que se desdobra simultaneamente. Os personagens de Elomar não falam do mundo antanho como metáforas, e sim como vivências reais e presentes”, sendo essa uma característica bastante forte no cancioneiro elomariano.

Em 1978, Elomar lançou seu segundo LP, intitulado “Na Quadrada das Águas Perdidas”. Pelo fato de o artista usualmente lançar mão do dialeto sertanês em suas canções, a partir do segundo álbum, foram inseridos glossários e

comentários elucidativos para encurtar a distância entre o apreciador urbano e a linguagem própria dos moradores caatingueiros. Dessa vez, essa serviço ficou a cargo de Ernani Maurílio, o mesmo autor que, juntamente com Adelina Renault, redigira a elucidação do texto do “Auto da Catingueira”, onze anos depois.

Figura 3 - Capa do álbum “Na Quadrada das Águas Perdidas”



Fonte: Porteira (Sítio Eletrônico de Elomar)

Sobre esse álbum Cunha (2008, p. 34) comenta:

Com 20 canções, o disco traz mais quatro temas de “O Auto da Catingueira” e quatro da peça “O Tropeiro Gonsalin”, trabalho do começo dos anos 1970, ainda não conhecido integralmente. “Na Quadrada das Águas Perdidas” tem ainda exemplos de canções de fundo místico, crônicas de sucessos e “bramuras” (desastres), temas populares nordestinos mais singelos, formas de religiosidade popular, serestas e algumas canções de forte apelo trovadoresco. Nestas, quase sempre se distanciando do uso do idioma que se tornou marca registrada do compositor, a linguagem se inclina para o uso precioso e antigo, que tem raízes musicais nos cantos ibéricos, com suas heranças mouras, e fontes literárias nas cantigas de amigo. Entram em cena Fidalgos, donzelas, mucamas e ciganos.

Desse álbum escolhi a “Chula no Terreiro” como objeto de análise, apesar de, como comentado por Cunha (2008), o disco incluir algumas canções do “Auto”, como a “Bespa”, que é também integrante do corpus selecionado.

A primeira canção proposta como objeto de análise, intitulada “Bespa”, é a abertura da ópera “O Auto da Catingueira”, lançada em disco no ano de 1983, na qual o cantador pede licença ao espectador para narrar o enredo da referida ópera. Maurílio e Renault (1983, p.10) explicam que o termo Bespa

[...] 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 cantador “transfere” a sua inspiração para as coisas do Eterno. A tradição da Bespa é ibérica, pois já no Canto Primeiro dos “Lusíadas”, Camões abria com uma invocação de proteção aos Deuses.

Na canção O Violeiro (primeira faixa do álbum “Nas Barrancas do Rio Gavião”), o personagem apresenta sua ética de artista e justifica porque tem autoridade para se apresentar como um verdadeiro cantador e violeiro. Em “Chula do Terreiro” (sexta faixa do álbum “Na Quadrada das Águas Perdidas”), o Violeiro exprime em cantoria a falta que sente de companheiros seus, que sumiram do mundo depois de saírem em busca de uma vida melhor no sudeste do Brasil. Na quarta canção selecionada, intitulada “Desafio”, o Violeiro demonstra seu domínio de diferentes estilos de composição e improvisação em um desafio de cantoria. Essa canção faz parte do 5º canto da ópera “Auto da Catingueira.

As quatro peças foram esquadrinhadas com base na semiótica da canção a partir da aplicação de duas isotopias desenvolvidas por Luiz Tatit (2010): força entoativa x forma musical e canção temática x canção passional. Isotopia é um par de valores semióticos opostos que oscilam ao longo do percurso gerativo de sentido discursivo. Como analogia poderíamos colocar as letras “A” e “B” como valores opostos. Ao longo do discurso o valor isotópico “A” representaria o primeiro ponto de extremidade, enquanto “B” representaria o outro extremo. Ao longo do discurso, “A” poderia ganhar força em detrimento do enfraquecimento de “B”, e vice e versa, ou mesmo o discurso poderia estar em equilíbrio entre as duas isotopias, sem fortalecer ou enfraquecer nem “A” nem “B”.

Em nosso caso, por exemplo, a força entoativa estaria para “A”, assim como a forma musical estaria para “B”. Ao ouvirmos uma canção de *rap*, veríamos fortalecida a força entoativa e, quanto mais próximo de um recitativo chegássemos, mais atraído estaria o discurso para esse valor, ao passo que, ao apreciarmos a *performance* de um cantor de ópera, perceberíamos, em alguns casos, que o canto

tornar-se-ia quase ininteligível, aproximando-se de uma *performance* instrumental qualquer. Assim, se alimentaria o valor forma musical, enquanto a força entoativa estaria perdendo força.

A semiótica da canção, desenvolvida por Luiz Tatit (2010), baseou muito de seus procedimentos de análise na teoria da semiótica tensiva de Claude Zilberberg, o qual, por sua vez, aprofundou sua teoria de investigação do sentido discursivo a partir das contribuições do semioticista lituano Algirdas Julien Greimas, nas décadas de 1960 e 1970.

Zilberberg (2011) explica que a semiótica tensiva é um conjunto de pressupostos teóricos e ferramentas metodológicas que visam encontrar unidades mínimas de sentido, bem como compreender os percursos geradores de sentidos em diferentes camadas semióticas que coexistem paralelamente na estrutura de um texto. Para isso estabelece que há um sujeito enunciador de um discurso que tem como meta alcançar um sujeito receptor, sendo que, nessa relação comunicativa esses sujeitos assumem diferentes papéis, dependendo da maneira que engendram o discurso.

Zilberberg (2011) comenta ainda que em todo discurso há situações de conjunção e disjunção, seara na qual a semiótica tensiva estuda os mecanismos conjuntivos e disjuntivos inerentes ao percurso de geração do sentido de um discurso qualquer.

De uma maneira geral, o que fazemos ao aplicarmos os procedimentos da semiótica tensiva é encontrar no texto valores de comparação opostos que sejam equivalentes aos valores tensivos de conjunção e disjunção. Aqui é onde entram em cena as isotopias, citadas anteriormente.

Tatit (2001) esclarece que a semiótica da canção se baseia em parte nas relações tensivas observadas por Zilberberg (2011) no que diz respeito à produção de sentido textual, mas suas contribuições foram além, uma vez que tem como objeto de estudo a poesia cantada, levando em consideração fenômenos especificamente musicais, como a construção rítmica e melódica, as variações de tessitura, o timbre, a forma musical e, ainda, a influência dessas manifestações nos percursos de geração de sentido das canções.

Ao pesquisar a fortuna crítica produzida sobre Elomar e sua obra, foi possível constatar que não há, especificamente, investigação do fazer lítero-musical do autor desenvolvida sob as lentes analíticas da semiótica da canção.

2.2 O príncipe da caatinga

Elomar Figueira Mello nasceu na Fazenda Boa Vista, situada na região de Vitória da Conquista – Bahia, no dia 21 de dezembro de 1937.

Conviveu desde cedo com a religiosidade, costumes e a musicalidade do sertão, escutando cantadores como Zé Krau, Zé Guelê, Zé Tocaô e hinos evangélicos, sempre que ia às celebrações da Igreja Protestante, acompanhado de sua família. Ouviu ainda pelo rádio outros compositores e intérpretes, como Luiz Gonzaga, Zé do Norte e Carlos Gomes (GUERREIRO, 2007).

Na adolescência, Elomar Figueira ampliou seu conhecimento de história da música, passando a apreciar a música erudita europeia, principalmente as peças renascentistas. Nesse período estudou violão clássico e teoria musical na capital da Bahia, enquanto cursava o Científico. Aos 18 anos, tornou-se violonista concertista, executando a obra de compositores consagrados no âmbito da música erudita, como Villa Lobos, Alberto Nepomuceno, Enrique Granados, Francisco Tárrega, entre outros.

No ano de 1956, interrompeu o curso Científico⁴ em Salvador para servir o exército, sendo obrigado a voltar para sua terra natal, Vitória da Conquista.

Assim, conhece com mais profundidade a música nacional urbana, a seresta, o samba tradicional e o tango argentino, junto a amigos, primos, poetas e cantores. (...). Naquelas rodas era comum declamar poemas e romances de Castro Alves, Omar Kaysan. Alphonse Lamartine, Rabelo da Silva, Raimundo Correia, Luís de Camões e cantar em serestas Francisco Alves, Noel Rosa, Carlos Galhardo, Vicente Celestino, Augusto Calheiros, Silvio Caldas, Orlando Silva, Ary Barroso e Mário Lago. (GUERREIRO, 2007, p. 29).

Dois anos mais tarde, Elomar concluiu o Científico, estando já bastante envolvido com a vida cultural de Salvador. Em 1959, foi aprovado no curso superior de Arquitetura, voltando para sua terra natal em 1964, já diplomado na profissão que levaria paralelamente à de concertista e compositor, até os dias hoje.

⁴ No Brasil, até 1967, o que hoje chamamos de Ensino Médio era dividido em três opções de cursos. O curso Normal (destinado a formação de professores), curso Científico (dava ênfase ao estudo das ciências exatas) e curso Clássico (maior aprofundamento na área de letras clássicas e filosofia), conforme Decreto-lei nº 4244, de 8 de abril de 1942, documento que estabelecia os parâmetros da educação básica brasileira. (BRASIL, 1942).

Em entrevista⁵ concedida a Simone Guerreiro, Elomar comentou a existência de três sertões: um sertão contemporâneo, um sertão clássico (arcaico) e o Sertão Profundo. Para ele, existe um sertão geográfico, afastado dos grandes centros urbanos, longe do litoral e esquecido, ignorado pelas autoridades. Nessa mesma geografia, Elomar confronta o sertão arcaico com o sertão contemporâneo, sendo o primeiro o lugar onde viveu seu pai e que Elomar ainda conseguiu alcançar. É de onde vêm a mitologia, os costumes e o “dialeto sertanês”, presentes na sua obra como um todo. Já o segundo é o sertão da atualidade, o lugar que já sofreu a influência da televisão e da contemporaneidade. Elomar afirma que seus personagens e histórias não cabem nesse sítio material, por isso ele criou o Sertão Profundo, uma espécie de universo inventado onde os costumes do sertão clássico, o mágico e o misterioso são uma coisa só. É desse sertão imaginário que extraio um recorte para este estudo: a canção O Violeiro, peça que fez com que o personagem Violeiro passasse a ser confundido com a figura do próprio Elomar.

De acordo com Guerreiro (2007), Elomar já é bastante reconhecido no meio acadêmico por conta da riqueza de sua obra, visto que articula a cultura nordestina popular com a cultura erudita europeia, características evidentes nos procedimentos de composição adotados por ele tanto no campo musical, quanto no campo da poesia. Elomar escreveu inclusive algumas óperas e romances de cavalaria, o que ilustra sua facilidade em transitar por linguagens artísticas distintas.

2.3 Os sertões de Elomar

O poeta, compositor e diplomata carioca Vinicius de Moraes escreveu o seguinte comentário na abertura do primeiro álbum de Elomar, “Das Barrancas do Rio Gavião”:

Pois assim é Elomar Figueira de Melo: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus trinta e quatro anos de vida e muitos séculos de cultura musical, nisso que suas composições são uma sábia mistura do romanceiro medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestréis errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionero do Nordeste, com suas toadas e terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e

⁵ Entrevista concedida na Fazenda Santa Cruz, Lagoa Real – BA, em agosto de 2006. (GUERREIRO 2007, p. 284).

planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta de repente um cego cantador com os olhos comidos pelo glaucoma e guiado por um menino-anjo, a cantar façanhas de antigos cangaceiros ou “causos” escabrosos de paixões espúrias sob o sol assassino do agreste. (...) E... quem sabe não vai ser lá, no barato das galáxias e da música de Elomar, que eu vou acabar amarrando um bode definitivo e ficar curtindo uma de pastor de estrelas [...].

Na época, em que foi lançada essa publicação, o compositor baiano tinha ainda 34 anos e, embora jovem, já apresentava uma erudição ímpar, sendo que, de acordo com o comentário de Vinícius, já era possível perceber a ponte que ligava os muitos séculos da tradição da poesia e música europeia às manifestações culturais próprias do Nordeste brasileiro não litorâneo.

O autor consegue como poucos traduzir a vida de quem vive no semiárido, tanto nas narrativas, quanto no uso da linguagem, que em certos momentos é apresentada no uso harmônico do dialeto e do português vernáculo. Ao mesmo tempo que representa os costumes e a linguagem de maneira realista, insere sua miscelânea de histórias num universo fantástico, paralelo ao sertão geográfico. E é nesse mesmo lugar que habitam os cavaleiros, os reis, o mitológico sincrético, o sobrenatural e o sagrado, configurando o tal de Sertão Profundo ou absoluto, tal qual nomeia o príncipe da caatinga e menestrel contemporâneo Elomar.

Prosseguimos com a discussão sobre a paisagem cultural chamada sertão, a maneira como o autor lança mão do dialeto sertanês e a proximidade que há entre o fazer artístico de Elomar e o fazer artístico medieval.

Começamos a partir da etimologia da palavra “sertão”, termo que adquiriu diversas conotações ao longo da história do seu uso, conforme os estudos da pesquisadora baiana Jerusa Pires Ferreira (2004).

O intelectual cearense Gustavo Barroso (1962, p. 17) afirma que “nenhuma palavra é mais ligada à história do Brasil e, sobretudo, à do Nordeste do que a palavra sertão”. Segundo esse autor, o vocábulo “sertão” teria provavelmente derivado de um vocábulo da língua banto de Angola, sendo produto da transformação da palavra “mulcetão”.

Já para Câmara Cascudo (2012) a palavra sertão teria vindo do termo latino “desertanu”, transformado em “desertão” e, por fim, em “sertão”, uma forma contrata do suposto vocábulo original.

Joseph Piel (1961) propõe que a palavra “sertão” poderia ter sido derivada do latim “sertum”, plural do substantivo “serta”, que poderia ser traduzido como tranças, grinaldas ou coroa. Nesse caso específico, diria respeito ao que está entrelaçado, fazendo referência à vegetação da caatinga, que é contínua, entrelaçada e fechada.

Esse autor esclarece ainda que o vocábulo “sertão só é registrado do século XV em diante”, apontando para o fato de que se pode pensar que se trata de um termo estrangeiro empregado para atender à necessidade de nomear territórios remotos nas novas terras descobertas pelos portugueses no período das grandes navegações. O termo acaba, assim, por se tornar “signo linguístico da expansão portuguesa, depois é que se tornou expressão bastante abrangente para se fazer referência a diversos cenários da geografia brasileira.

No Brasil a palavra “sertão” foi usada tanto para fazer referência ao território do semiárido nordestino, quanto para outras regiões não necessariamente secas e pouco amigáveis à vida. Segundo Ferreira (2004, p. 29), “De um lado, Sertão estaria ligado ao conceito de fertilidade da terra, de abundância vegetal, de mata, e por outro lado, encontra-se o sentido de aridez de despovoamento que remeteria à acepção de deserto”.

Pode-se acompanhar a transformação social de um vocábulo, seu crescimento expressivo em função de condições de várias espécies, literárias ou extraliterárias, sociais, políticas etc. O que se afirma, sem medo de equívocos, é que, no Brasil, este vocábulo desenvolveu significação de oposição a litoral e, em condições brasileiras, sertão estaria sempre em interior. No Nordeste, em circunstâncias que se conhece dirigiu-se a significação para a preexistente conotação de aridez, documentada em parte nos textos antigos. Inospitalidade da natureza, povoado, ermo (FERREIRA, 2004, p. 35).

Portanto, por mais que não seja possível escolher um único caminho semântico para o vocábulo, a noção de território afastado, isolado, arcaizante e mantenedor de traços linguísticos e costumes contrastantes com os da contemporaneidade é o que mais nos interessa, visto que é por meio dessa condição de isolamento que Elomar Figueira Mello consegue delinear o seu Sertão Profundo.

Da multiplicidade semântica e das várias possibilidades de origem do termo “sertão”, tecerei alguns comentários acerca da ocorrência de duas variedades do “sertão elomariano”: o sertão político-geográfico e o Sertão Profundo.

O sertão político é marcado pelas fronteiras entre os estados brasileiros, compreendendo oficialmente a fração interiorana dos estados do Nordeste brasileiro e o norte de Minas Gerais. Esse sertão, que é integrante do território da Bahia, é o que menos interessa a Elomar, uma vez que ele representa o sertão tal qual um estado independente do restante da Bahia, um território enormemente vasto, grande o suficiente para caber seu universo ficcional, o Sertão Profundo.

O próprio Elomar, em entrevista concedida a Simone Guerreiro em agosto de 2006 e transcrita em anexo da publicação *Tramas do Sagrado* (2007), comenta: “[...] vislumbrei [...] - esse sertão imaginário onde pudessem viver meus personagens e correrem soltos, pra eu não ficar preso à ordem vigente, política, econômica, social, que é realmente opressora.” (GUERREIRO, 2007, p, 287). Na mesma entrevista, Elomar acrescenta que seu sertão imaginário e arcaico existiria numa dobra do tempo, fazendo referência ao conhecimento que tem de física quântica. Segundo ele, ao longo desse território imaginário, estariam espalhados portais para que seus personagens, em momento oportuno, cruzassem a fronteira do sertão político-geográfico, onde imperam as leis do estado democrático de direito, bastante destoantes das leis que regem o Sertão Profundo, as leis de Deus, da Bíblia e os dez mandamentos.

Guerreiro (2007, p. 214) define o tal estado do sertão como realização do desejo do compositor de “afirmar a identidade sertaneja, nos moldes como a define e valorizar a cultura ibérica e medieval”, a fim de contrastar identidade sertaneja à identidade do Recôncavo Baiano, região litorânea da Bahia. É nesse território inventado que Elomar, ainda segundo Guerreiro (2007, p. 215), “constrói uma geografia distinta, particular, inventada e, simultaneamente, encantada, onde abriga a cultura do sertão não representada pela baianidade oficial”.

O que é denominado geografia inventada refere-se ao mapeamento cultural, histórico e linguístico que o compositor faz do Estado do Sertão, sobretudo, da região sudoeste da Bahia, norte de Minas Gerais e, por extensão remota, a faixa interiorana de todos os estados do Nordeste, ou seja, o semi-árido. Estes locais são circunscritos numa realidade concreta, no entanto, é traçada uma geografia ficcional, literária, com dimensões, no mais das vezes, fantásticas [...] (GUERREIRO, 2007, p. 214).

Cometeria eu um pecado se não destacasse a importância do rio Gavião como símbolo gerador de sentido da poética do sertão elomariano, porque é desse rio que emana a fertilidade e se mantém a organização social, dele também emanando a beleza cruel do sertão. Por outro lado, se o rio está seco, provoca êxodo rural, desintegra famílias e traz morte e decadência, o que faz com que o vínculo do homem com a terra onde nasceu e se estabeleceu fique enfraquecido.

[...] configura-se, em torno do rio, uma poética do enraizamento que se realiza como canto da trágica condição humana, da errância e do sentido, de abrigo e de fundamento. Na voz dos retirantes exilados em terra alheia, esta poética funda-se como celebração da pátria, da aldeia, do tempo lúdico da infância, pontes que permitem divulgar uma geografia fantástica, extraordinária, inscrita num mundo paralelo: o sertão profundo. (GUERREIRO, 2007, p. 215).

O Sertão Profundo, portanto, seria esse mundo paralelo que cabe perfeitamente na geografia inventada por Elomar a fim de abrigar sua mitologia, seus personagens e seus causos fantásticos e maravilhosos.

2.4 Futuca a tua pega o catadô - o dialeto sertanês

1. Jusifina sai cá fora e vem vê
2. Olha nos fôrro ramiado vai chuvê
3. Vai trimina riduzi toda a criação
4. Das banda de lá do ri Gavião
5. Chiquêra pra cá já ronca o truvão
6. Futuca a tua pega o catadô
7. Vamo plantar feijão no pó
8. Mãe Purdença inda num culheu o ái
9. O ái roxo essa lavõra tardã
10. Diligência pega panicum balai
11. Vai cum tua irmã, vai num pulo só
12. Vai culhê o ái, ái de tua vó
13. Futuca a tua pega o catadô
14. Vamo plantar feijão no pó
15. Lũa nova sussarana vai passá
16. Seda Branca na passada ela levô
17. Ponta d'unha lũa fina pisca no céu
18. A onça prisunha a cara de réu
19. O pai do chiquêro a gata cumeu
20. Foi um trujejo c'ũa zagaia só
21. Foi tanto sangue de dá dó
22. Os cigano já subiru bêra ri
23. É so danos todo ano nunca vi
24. Paciência já num guento a pirsiguição
25. Já sô um caco vei nesse meu sertão

26. Tudo que juntei foi só pra ladrão
27. Futuca a tuia pega o catadô
28. Vamo plantar feijão no pó

(Canção “Arrumação”, Elomar Figueira Mello)

Escolhi essa icônica canção por sua quase total imersão no dialeto catingueiro, também chamado por Elomar, com reverência, de “dialeto sertanês” e de “dialeto roçaliano”, e por apresentar, condensada na letra, uma riquíssima crônica da vida no sertão. Essa peça ilustra o uso da variedade linguística dialetal.

A canção “Arrumação”, publicada pela primeira vez no álbum “Na Quadrada das Águas Perdidas” (1979), conta o seguinte episódio: o agricultor, que se apresenta como o experiente patriarca de uma unidade de agricultura familiar, dá para a filha Josifina a instrução de abrigar os animais de criação para que não padeçam na chuva que se aproxima, anunciada pelo céu nublado. Aproveitando o anúncio de chuva, ordena que a moça pegue as ferramentas para o plantio do feijão, considerando ser o melhor momento para o plantio das sementes. Pede também que Josifina chame sua irmã e vá, célere, colher o alho plantado por sua avó, chamada Mãe Purdença, já que a tempestade representava um grande risco de perda da lavoura, que demora mais que outras culturas para ser colhida. O patriarca também lembra que, com a chegada da lua nova, se aproximará de seu sítio a onça suçuarana, que, da última vez, havia ceifado seu bode reprodutor, causando-lhes prejuízo. Nos últimos versos, o agricultor expressa o temor de ter suas posses usurpadas pelos ciganos que haviam chegado à região próxima de sua propriedade. Configura-se assim um ciclo de injustiças para com um homem idoso, visto que a integridade de suas posses era constantemente ameaçada pelas intempéries, por predadores e por ladrões. Mesmo assim, havia ainda a esperança representada pela possibilidade de plantar o feijão antes da chegada da chuva, aumentando a chance de crescimento exuberante e saudável da lavoura familiar.

Darcília Simões (2012), no artigo intitulado “Parcela da Língua Sertaneza de Elomar Figueira Melo”, esclarece que, durante o desenvolvimento da língua portuguesa período, a escrita era inteiramente fonética, o que explica a ocorrência de mais de uma grafia da mesma palavra num mesmo texto. A língua portuguesa escrita apresentava assim grande variação dialetal, decorrente da necessidade, na época, de se representar a fala de maneira icônica.

A pesquisadora comenta que, num dado momento, fez-se necessária, por questões políticas, a formatação de um acordo ortográfico, sob o pretexto de se unificar a escrita a fim de facilitar a comunicação.

Sabe-se que a convenção ortográfica teve origem numa observação de base política em relação à circulação da informação numa dada língua. A invenção da imprensa e a possibilidade de circulação documental do saber humano fortaleceram os argumentos que defendem a ortografia. A convenção ortográfica [...] afastou-se das bases da escrita alfabética e instituiu uma forma fixa para cada palavra. Congelada a palavra, deu-se a desvinculação entre o que se fala e o que se escreve, sobretudo no que tange à dialeção. Logo, não se pode esperar igual prosódia ou igual sotaque de falantes de regiões e/ ou classes sociais diferentes. (SIMÕES, 2012, p. 4).

Elomar opta por representar de maneira realística a fala do sertanejo, usando uma grafia peculiar e de característica fonética, infringindo de certo ponto o acordo ortográfico vigente.

Simões (2012) analisa especificamente a canção “Parcela”, do álbum “Fantasia Leiga para um Rio Seco” (1981), porém, pelo fato de a obra de Elomar se configurar de maneira fractal, os fatos constatados na análise da pesquisadora acabam por entrar em consonância com diversas peças da cancionística elomariana. Na análise, a linguista identificou que Elomar utiliza metaplasmos comuns na fala dos sertanejos e que o faz quando há interesse de empregar certa carga de licença poética, além de aplicar construções neológicas variadas, não só para retratar a fala local de maneira precisa, como para romper com o acordo ortográfico vigente no português vernacular.

A escolha dos textos de Elomar pela abundância de fatos lingüísticos depreensíveis na superfície textual (para além das questões gráficas), materializa fatos fônicos, mórficos, sintáticos, semânticos e estilísticos e propicia um passeio produtivo pelo vernáculo. Fatos que ficam restritos a comentários de natureza diacrônica vêm à tona num texto contemporâneo, demonstrando que a mutabilidade é um fato constante nas línguas vivas. (SIMÕES, 2012, p. 14).

Em “Arrumação”, a ocorrência desses episódios é fortemente manifesta, como, por exemplo, nos seguintes segmentos: a) “Josifina sai cá fora e vem vê” (verso 1) - o verbo “ver” escrito foneticamente torna-se “vê”; b) “Lũa nova sussarana vai passá” (verso 15) - a palavra “Lũa” aparece escrita da maneira arcaica,

conservando a grafia do latim, já “sussarana” é um metaplasmo de “sussuarana”, uma espécie de felino grande; c) “O aí roxo essa lavôra tardã” (verso 13) - “alho” tona-se “ái” e “lavoura” tona-se “lavôra”, evidenciando a ocorrência de monotongação; d) “Diligença pega panicum balai” (verso 10) - a palavra “panicum” é uma construção neológica provavelmente derivada de “pega um pano e um balaio”, itens usados como instrumentos para a colheita.

A maneira como o dialeto sertanês ocorre na poética elomariana diz respeito a um campo semântico específico do povo nativo do sertão. Muitos elementos do português arcaico e do latim, bem como certos vocábulos oriundos de interações com matrizes culturais não ibéricas permaneceram preservados pelo fato de que o sertão esteve por muito tempo isolado do Brasil mais moderno, fato que tem mudado em decorrência da globalização e do avanço das tecnologias de informação e comunicação. Sobre a configuração lexical, Simões (2002, p. 32) explica:

Como se sabe, a variação da língua é responsável por sua evolução, por sua transformação. Os falantes, distribuídos no tempo, no espaço físico, no espaço social, nas profissões e ofícios, enfim, divididos em grupos distintos, realizam o sistema linguístico peculiarmente, por meio dos dialetos ou falares. De suas particularidades de atualização vão resultando formas que se mostram estranhas, extravagantes, difíceis de entender para falantes alheios àqueles usos. É patente que, entre os fatores de alteração fonética, destacam-se a imperfeição das imagens auditivas e a insuficiência ou dificuldade fisiológica para reproduzir o som ouvido, a acomodação da pronúncia, sob a ação das leis fonéticas, atua determinantemente na configuração do léxico.

Não é meu objetivo aprofundar demasiado a discussão linguística acerca do dialeto, porém os exemplos acima foram colocados para que o leitor perceba a riqueza das construções poéticas de Elomar, que rompem algumas convenções da escrita vernácula e recriam o dialeto sertanês. Também permitem guardar palavras e formas arcaicas do uso do português, servindo de alguma forma como documento histórico.

2.5 Vamos andando fazer a função - poética elomariana e oralidade

Admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral é tomar consciência de um fato histórico que não se confunde com a situação de que subsiste a marca escrita, e que

jamais aparecerá [...] “a nossos olhos”. Então, trata-se para nós de tentar ver a outra face desse texto-espelho, de raspar, ao menos um pouco o estanho. Lá atrás, além das evidências de nosso presente e da racionalidade de nossos métodos [...] (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Na passagem acima, o intelectual suíço Paul Zumthor destaca a importância de se reconhecer que a propagação de textos orais precedeu a propagação por meio da escrita. Por conta dessa descendência histórica, é possível encontrar evidências dessa oralidade na superfície textual. Existiria, portanto, salvo raríssimas exceções, em todo texto, um certo “índice de oralidade”, em maior ou menor medida. Conforme Zumthor (1993, p. 35), “Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação”. Ele cita as canções medievais como exemplos de textos escritos que apresentam certo “índice de oralidade”.

Segundo esse autor, nas canções datadas entre os séculos X e XV, a notação das palavras era feita de maneira fonética, podendo no mesmo texto aparecerem grafias diferentes para a mesma palavra, numa tentativa de se indicar, com a maior precisão que a escrita permitisse, qual sonoridade gerada era esperada de quem executasse tais canções. Nos documentos em que havia notação musical, essas indicações ficavam ainda mais evidentes, adquirindo valor de prova indiscutível do tal “índice de oralidade”.

Zumthor (1993) comenta ainda o fato de que, antes de a escrita assumir posição exaltada na função de guardar e perpetuar as tradições da cultura ocidental, era a oralidade que o fazia, segundo ele, com semelhante competência. Grandes narrativas contando os feitos dos antepassados, contos de cunho moral e educacional, ou mesmo canções de amor e escárnio para fins de entretenimento eram passadas de geração a geração por meio daqueles que chamou de “detentores da palavra pública”.

[...] O que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem (analogicamente como os feiticeiros africanos) os detentores da palavra pública; é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos, de que o ouvido é órgão. O que fazem é o espetáculo. (ZUMTHOR 1993, p. 57).

Eram eles os recitadores, os jograis, os menestrelis, responsáveis pela propagação dos textos, quando a palavra escrita ainda era exceção, sendo prerrogativa apenas dos letrados.

Embora o contexto original de tais constatações fizesse referência aos registros escritos da produção poética medieval em diversas localidades da Europa, acaba sendo um tema oportuno para abordarmos, visto que a obra de Elomar Figueira Mello apresenta certas semelhanças com os textos medievais. O próprio compositor reconhece a si mesmo como um “menestrel”, um “trovador”, o que, juntamente com o fato de referir-se ao conjunto de suas obras cancionais como “cancioneiro”, denota uma clara tentativa de estabelecer ligação com a tradição poético-musical ibérica.

Segundo Simone Guerreiro (2007), o próprio Elomar destaca três de suas canções como feitas aos moldes da lírica galego-portuguesa. São elas: Cantiga de Amigo; Incelença pro Amor Retirante e Canto do Guerreiro Mongoió. A primeira remete à cantiga de amigo; a segunda, à cantiga de amor; a terceira, à cantiga de escárnio e maldizer, embora, segundo a pesquisadora, “em alguns aspectos, as composições se distanciam do modelo ibérico e sofrem atualizações” (GUERREIRO, 2007, p. 193).

Carvalho Mello (2002) corrobora a opinião de Guerreiro (2007), afirmando que relacionar as obras musicais de Elomar ao estilo medieval é um ato leviano, pois as semelhanças com os métodos medievais correspondem a uma pequena fração da obra elomariana, visto que o compositor por diversas vezes se afasta da formalidade estilística medieval e se aproxima, musical e poeticamente, de elementos de outros estilos composicionais de épocas distintas na história da música, com a incidência em sua obra de procedimentos renascentistas, barrocos e até impressionistas.

Todavia o sertão nordestino representado na obra de Elomar acabou por conservar diversos traços da cultura medieval ibérica trazidos pelo colonizador português, os quais, segundo Guerreiro (2007, p.190), “Estão presentes na cultura do sertão e são visíveis na linguagem, narrativas e contos populares, manifestações da literatura oral, novelas tradicionais, cordéis, dramatizações, folguedos, ainda que de modo fragmentado.”

Também presente se faz a figura do cantador, que é um músico, um errante contador de histórias, propagador da cultura e das tradições sertanejas,

semelhante aos jograis e menestréis do medievo. Câmara Cascudo (2012, p. 170) define “cantador” como

Cantor popular nos estados do nordeste, oeste e centro brasileiro. É um representante legítimo de todos os bardos, menestréis, gleemen, trovéres, meistersängers, minnesingers, escaldos, dizendo pelo canto, improvisando ou memorizando, a história dos homens famosos da região, os acontecimentos maiores, as aventuras de caçadas e de derrubadas de touros, enfrentando adversários nos desafios que duram horas ou noites inteiras, numa exibição assombrosa de imaginação, brilho e singularidade na cultura tradicional.

No Sertão Profundo, mundo idealizado por Elomar, onde passam suas histórias e onde vivem seus personagens, a figura do cantador é corriqueiramente encontrada. Ele aparece em diversas canções, justamente como um artista errante, que narra e protagoniza histórias, participa de desafios de cantoria, entretém seu público não só com narrativas heroicas, mas também com líricas de amor e saudade. A figura do cantador, em muitos momentos, figura sinonímica do Violeiro, é, com absoluta certeza, a que mais me chama atenção no cancioneiro elomariano, por sua função de detentor da palavra pública, conforme Zumthor (1993).

3 SEMIÓTICAS

3.1 As semioses de um sertão reinventado

No início deste trabalho, eu havia fixado como objetivo investigar a identidade do personagem Violeiro, uma espécie de rapsodo errante cuja função é, ser o “portador da palavra pública” enquanto viaja pelo quase infinitamente vasto Sertão Profundo, lugar encantado repleto de significados transpostos intersemioticamente de um sertão político-geográfico para um “sertão absoluto”, idealizado pelo compositor baiano.

Para cumprir essa tarefa, fiz um recorte na obra do compositor, escolhendo como corpus quatro canções nas quais aparece a figura do Violeiro. Feito o recorte, além do embasamento teórico elementar acerca da paisagem cultural pela qual correm as oxigenadas e riquíssimas águas poéticas do sertão elomariano, era basilar que eu escolhesse também uma seara teórica analítica para instrumentalizar o processo investigativo. Pela afinidade que sempre tive com as técnicas tradicionais de análise musical propriamente dita, decorrente da minha formação musical prévia, o campo semiótico me pareceu bastante atrativo, por sua aparente clareza na análise das estruturas textuais.

Mas havia um problema: à medida que fui estudando semiótica, descobri que, na verdade, existiam diversas semióticas, que foram desenvolvidas quase simultaneamente em diferentes lugares, sem que, teoricamente, os grupos interessados no estudo dos signos linguísticos tomassem conhecimento da existência uns dos outros. Precisei então escolher uma das correntes científico-metodológicas bem sedimentadas na contemporaneidade.

Foi então que me identifiquei com a corrente greimasiana, que trabalha essencialmente com o discurso presente na superfície dos objetos linguísticos. Navegando pelo mar da investigação discursiva, cheguei até a Semiótica da Canção, desenvolvida pelo intelectual brasileiro Luiz Tatit e que propõe uma metodologia bem articulada para o estudo do percurso gerador de sentido peculiar da palavra cantada, doravante chamada de canção.

3.2 Semiótica ou Semiologia?

Portanto, é meu desejo aproveitar esta oportunidade de tecer um breve e despretensioso apanhado sobre uma fração da diversidade de propostas de investigação do signo na linguagem desenvolvidas na contemporaneidade.

Décio Pignatari, em “Semiótica & Literatura”, apresenta a definição de Semiótica:

A Semiótica ou Semiologia, pois, é a ciência ou Teoria Geral dos Signos, entendendo-se por signo, para evitar outros equívocos - estes de natureza astrológica - toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certa medida e para certos efeitos. Ou, melhor: toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não, é objeto de estudo da Semiótica. (PIGNATARI, 2004, p.15).

Segundo Pignatari (2004) a Semiótica ou Semiologia teve dois “pais”, que desenvolveram suas teorias contemporaneamente, sem jamais se conhecerem, ou mesmo tomaram conhecimento dos trabalhos um do outro. Foram eles: o linguista suíço Ferdinand de Saussure e o filósofo e matemático estadunidense Charles Sanders Pierce.

Saussure não criou exatamente a Semiologia, mas apontou, em seu curso de Linguística Estrutural, para a necessidade de uma ciência dos signos que abarcasse a própria Linguística, dando o nome de Semiologia a essa “potencial ciência”. Em seus estudos, concluiu que “o signo linguístico sempre acaba por referir-se a signos de outra natureza, num processo que damos o nome de significação” (PIGNATARI, 2004, p. 16).

A partir da década de 1950, diversos intelectuais europeus, como Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov e Greimas, tentaram desenvolver a semiologia a partir da proposta de Saussure, expandindo a investigação semiológica para diversos sistemas de signos. Nesse sentido, aplicaram os pressupostos dicotômicos criados por Saussure — significante/significado, denotação/conotação, paradigma/sintagma — à análise de obras literárias, musicais, audiovisuais e arquitetônicas.

Durante sua vida, Pierce não conseguiu publicar nenhum livro completo, sendo uma parte de sua obra publicada em coletâneas pela Universidade de

Harvard, cerca de quinze anos após a sua morte. Diferente do colega europeu, ele, de fato, formulou sua teoria ao longo de quarenta anos de investigação sobre o problema do signo.

Pelo fato de ser originalmente um filósofo especializado na área de lógica-matemática, diferentemente de Saussure, que era linguista, Pierce “concebeu a Semiótica como um estudo da linguagem enquanto lógica” (PIGNATARI, 2004, p. 19). Para ele qualquer “coisa” obrigatoriamente se encaixa em três categorias: primeiridade, correspondendo à noção de possibilidade e de qualidade; secundidade, correspondendo às noções de choque e reação, de aqui-e-agora, de incompletude, e terceiridade, que diz respeito às noções de generalização, norma e lei. A partir dessa lógica ternária, elaborou diversas tríades para classificar os signos, como a tricotomia ícone/índice/símbolo.

Comparando Pierce e Saussure, Pignatari (2004, p. 20) comenta:

Pierce rompe com a divisão significante/significado, criando um terceiro polo dialético, o que deu nome de interpretante, um supersigno que está sempre se refazendo ao refazer a relação entre o signo e o objeto; neste sentido, o interpretante é um terceiro.

Como essas duas propostas foram amplamente difundidas no universo acadêmico da segunda metade do século XX, havia certa rivalidade entre os estudiosos seguidores dessas duas vertentes.

3.3 O projeto semiótico russo

A partir de 1960, um grupo de intelectuais russos adotou como objeto de estudo o intrincado relacionamento entre natureza e cultura, com suas implicações semióticas em diversas esferas da comunicação. Para esses estudiosos, a ligação entre os diferentes domínios da vida estava na linguagem, ideia herdada do sábio russo que atuou no século XVIII, Mikhail Lumonóssov. Desse modo, no campo dos estudos russos, toda e qualquer investigação orientada pela compreensão da linguagem é, por natureza, semiótica (MACHADO 2003).

A semioticista Irene Machado ilustra bem o problema investigado pelos russos:

Se, grosso modo, em vários campos da ciência, língua, linguagem e comunicação definem a esfera do humano, para o pensamento de homens como Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Lúri Lótman, Viatcheslav Ivánov, Bóris Uspiênski, cada um desses sistemas semióticos gera constantemente problemas que precisam ser revistos, reordenados e compreendidos, o que implica uma constante revisão conceitual. Onde quer que haja língua, linguagem, comunicação, haverá signos reivindicando entendimento. (MACHADO, 2003, p. 24).

Essa agremiação de pesquisadores concentrados na Universidade de Tártu, na Estônia, que àquela época fazia parte do território da atualmente extinta União Soviética, recebeu o nome de Escola de Tártu-Moscú (ETM), representando uma ponte entre as cidades Tártu e Moscú, sendo a primeira um polo do desenvolvimento das investigações semióticas, e a segunda, o centro simbólico do mundo soviético. Segundo a pesquisadora Ana Paula Machado Velho, em seu artigo “A Semiótica da Cultura”,

Os semioticistas da Escola de Tártu-Moscú (ETM), porém, sistematizaram uma metodologia que vinha descrever o mundo das representações além da língua. Eles entendiam que as inúmeras formas de expressão fazem parte de um conglomerado sógnico que vai além da codificação gráfico-visual do alfabeto verbal, para eles, a cultura se realiza em sistemas sógnicos de diferentes naturezas: o gestual, o visual, o sonoro, o arquitetônico, etc. (VELHO, 2009, p. 250).

A figura de Lúri Lótman como intelectual que contribuiu bastante para o recrudescimento da semiótica da cultura tornou-se uma referência entre o grupo de pesquisadores da ETM, coordenando os encontros para comunicações orais e as principais publicações da Escola. Apesar de ter iniciado sua carreira acadêmica dedicando esforços à produção de biografias de autores russos do século XVIII, Lótman, aos poucos, foi tomando gosto pelos tópicos de estética, filosofia e sociologia da arte.

Em parceria com Ivanov e Uspenski, Lótman investigou as consonâncias entre a linguística e outras áreas do conhecimento, como, por exemplo, a cibernética, cuja interação teórica permitiu enxergar “a semiótica como ciência dos sistemas e signos transmissores de informação” (MACHADO, 2003, p. 47). O modelo cibernético passou então a ser ferramenta para compreender o próprio homem como sistema semiótico, as artes como linguagens e a cultura como

mecanismo de memória ou de controle (MACHADO, 2003). Essa ideia tornou possível a expansão dos campos de atuação da semiótica, permitindo que os estudos abarcassem outros sistemas semióticos não linguísticos, o que Lótman chamou de “sistemas modelizantes” secundários, sendo a língua o “sistema modelizante primário”.

Machado (2003) afirma que, embora os encontros científicos da Escola de Tártu-Moscú tenham deixado de acontecer a partir da década de 1980, as propostas de investigação semiótica da cultura continuam relevantes até os dias de hoje, com desdobramentos das atribuições primitivas, permitindo novos campos de aplicação, como nos casos da “sociosemiótica”, “semiótica discursiva”, “biossemiótica”, “ecossemiótica”, “semiótica das mídias”, “semiótica cultural” e “cibersemiótica”.

Sendo assim, pode-se constatar, ainda que superficialmente, que a interação do homem com a própria vida tornou-se fonte interminável de problemas a serem esquadrihados pelas lentes da semiótica russa.

3.4 Semiótica greimasiana

Algirdas Greimas foi grande expoente da chamada Escola Semiótica de Paris, tendo publicado uma série de importantes trabalhos que difundiram a semiótica como ciência da significação. Seu estudo partiu da concepção de signo elaborada pelo linguista Louis Hjelmslev, que parecia complementar as lacunas deixadas pela teoria sígnica de Ferdinand de Saussure.

Hjelmslev (1973) compreendeu o signo em dois planos: plano do conteúdo, e plano da expressão, respectivamente, referentes ao significado e ao significante. Em cada um desses planos conseguiu observar mais duas camadas: a substância e a forma, atribuídas respectivamente ao sistema e ao texto. Para ele, há inevitavelmente uma relação de interdependência entre os planos do conteúdo e da expressão, propriedade que denominou de “função semiótica”, a partir da qual se dá o processo de significação. Como explicita o próprio Hjelmslev (1973, p. 62), “O signo é uma grandeza de duas faces, uma cabeça de Janus com perspectiva dos dois lados, com efeito nas duas direções: para o exterior, na direção da substância de expressão; para o interior, na direção da substância de conteúdo.”

A função semiótica, na visão do linguista dinamarquês, estaria situada entre a grandeza da expressão e a grandeza do conteúdo, explicitando a existência de uma solidariedade entre a função e seus fúntivos, já que não há função semiótica sem a presença simultânea dos dois fúntivos, isto é, “expressão e conteúdo não podem existir sem a função semiótica que os une, o que significa que os dois fúntivos se pressupõem mutuamente.” (FIORIN, 2003, p. 34).

Batista (2003, p. 64) comenta que, a partir das contribuições de Saussure e Hjelmslev,

tornou-se mais fácil não só entender o objeto de estudo da semiótica, como o da semântica (o conteúdo) e o da fonologia/fonética (a expressão) ou então, utilizando-se a nomenclatura proposta por Saussure, o significado, para a semântica e o significante, para fonologia/fonética.

A partir do momento em que se firmaram as bases para os estudos da significação, o caminho estava aberto para o desenvolvimento dos trabalhos de Algirdas Greimas, Joseph Courtés, Bernard Pottier, dentre outros, que, no início da década de 1970, fundaram a Escola Semiótica de Paris.

Batista (2003) cita o brasileiro Cidmar Teodoro Pais como discípulo de Greimas e Pottier, tendo publicada na França, em 1993, sua tese de doutorado *Conditions Semantiques Syntaxiques et Semiotiques de la Productivité Systemique Lexicale et Discursive*, na qual traz à luz modelos teóricos e metamodelos de linguística e semiótica, demonstrando a relação que as duas searas científicas mantêm entre si, bem como as relações estabelecidas entre as estruturas linguísticas e as estruturas semióticas no mais amplo sentido.

A significação, entendida como função semiótica, ou a relação de dependência entre conteúdo e expressão, amplia seu campo de atuação para tornar-se uma organização complexa e dinâmica. Primeiramente, ela passa a ser concebida como expressão de outro conceito a semiose, que é o processo de produção, acumulação e transformação da função semiótica. Além disso, ela é constituída e manifestada ao longo do discurso, só estando completa no percurso sintagmático do discurso por inteiro. Só a totalidade do discurso (texto) é que vai dar conta da função semiótica. Possui também uma função pragmática, uma vez que produz uma carga ideológica ao dar conta da relação signo-usuário, ou seja, o que o signo significa para o usuário, que ideologia ele sustenta. Todos os signos, verbais ou não verbais, traduzem uma carga ideológica, sendo o sujeito enunciador que vai atualizá-los e

que os escolhe em função do valor que os mesmos representam para si próprio (BATISTA, 2003, p. 64).

A concepção da semiótica greimasiana, explicitada por Batista (2003), permitiu que a semiótica fosse cristalizada como um campo teórico geral que poderia facilmente ser aliado a outros campos de investigação, inclusive aqueles não voltados exclusivamente para os discursos sociais literários.

3.5 Semiótica greimasiana e seus desdobramentos - semiótica tensiva e semiótica da canção

As incursões pioneiras no campo da investigação discursiva estavam concentradas nas estratégias de persuasão, das quais lança mão o enunciador em sua solidariedade com o enunciatário, já que não há verdade factual exterior a esse contato estabelecido entre essas entidades. As investigações semióticas também davam conta das estratégias de construção do sentido do texto, que consiste, de uma maneira geral, no percurso do sujeito em direção a um objeto de desejo qualquer. Independentemente de o texto ser verbal ou não-verbal, ele pode ser dissecado e descrito a partir de um modelo narrativo que envolva estas duas funções: sujeito e objeto.

Oliveira (2012) afirma que, a partir da década de 1980, foram publicados novos estudos que levavam em consideração as condições narrativas dos sujeitos, anteriores ao fazer, voltando o olhar semiótico aos estados passionais do sujeito. A partir da preocupação com tais estados, o próprio Greimas desenvolveu a sua semiótica das paixões e o semioticista francês Claude Zilberberg desenvolveu sua semiótica tensiva. A partir daí,

[...] a semiótica passa de uma investigação mais espacial para uma investigação de ordem temporal, que será denominada de semiótica tensiva, em oposição à semiótica narrativa greimasiana. Esse novo âmbito de articulação libera o nível profundo de construção de sentido das amarras do discurso verbal, estabelecendo o projeto narrativo básico do homem como uma tentativa de dar sentido ao tempo, mais do que como uma tentativa de construir narrativas. A condição da possibilidade de existência das narrativas é o tempo.

Ou seja, para que o sujeito possa construir um texto ou alguma significação, antes de mobilizar categorias narrativas, ele mobiliza categorias temporais, que são pré-condições para o estabelecimento de um sentido. Esse é o lugar em que a semiótica se encontra desde os anos 80. (OLIVEIRA, 2012, p.133).

De acordo com Zilberberg (2011), a semiótica tensiva teria surgido da necessidade de se analisar o texto na dimensão da expressão, pois até então a corrente semiótica francesa considerava apenas o conteúdo do texto. Por conta disso acabou por propor que haveria pré-condições para que fosse estabelecido o sentido narrativo, pois, antes que fosse construída a narrativa, o sujeito articularia diversas categorias temporais, as quais podem ser compreendidas como pequenas células de intensidade representadas por noções de mais e menos e pelas direções de mais e menos, produzidas por suas combinatórias. A essa semiótica que levava em consideração as categorias temporais o autor chamou de semiótica tensiva.

As contribuições da semiótica tensiva de Zilberberg (2011) permitiram que o intelectual brasileiro Luiz Tatit desenvolvesse um modelo semiótico que permite interpretar a canção como um meio portador de dois projetos narrativos distintos: o da melodia, que é o elemento musical propriamente dito, e o da letra, considerando que esses dois projetos narrativos apresentam formas de dar sentido ao tempo. A grande contribuição de Tatit é, portanto, a possibilidade de compreender o percurso gerativo do sentido tanto na dimensão musical pura, quanto na dimensão poética, bem como as interações que ocorrem entre melodia e letra, as quais são inerentes ao constructo poético-musical chamado canção.

Tatit (2012), em seu livro “O Cancionista”, afirma que a canção é um gênero literário rico em oralidade e que o cancionista é por excelência um malabarista que equilibra com maestria o peso do texto na leveza fluente da melodia. O autor chama de “cancionistas” os compositores e intérpretes da música popular brasileira que se especializaram no gênero musical canção.

Valendo-me, principalmente, das proposições teórico-metodológicas de Tatit, adotei a semiótica da canção como ferramenta analítica, especificamente por meio da aplicação de duas isotopias básicas para delinear as características do personagem Violeiro, conforme explicitado no início deste capítulo: *força entoativa x forma musical e canção temática x canção passional*.

Para Tatit (2012), a força entoativa é o elemento de oralidade presente em toda peça musical cantada. Se houver a exacerbação desse elemento, tem-se apenas o discurso falado, tal qual a exposição de propostas de um político num palanque de comício. Já a forma musical é o elemento essencialmente musical

presente na canção, sendo que sua exacerbação faz com que o discurso presente na letra da canção perca totalmente a importância e se torne música instrumental. Assim sendo, na concepção do autor, o cancionista trabalha para manter o equilíbrio entre o discurso oral da força entoativa e o discurso puramente instrumental da forma musical.

[...] Do ponto de vista da semiótica da canção, esses dois extremos de forma musical e de força entoativa são previstos e, até certo ponto, almejavéis em termos de experimentação artística e configuração dos limites da linguagem, mas, por outro lado, caracterizam uma zona “bate-volta” do universo cancional, ou seja, um ponto em que a forma corre o risco de eliminar a força ou, na outra orientação, a força ameaça descartar a forma musical [...]. (TATIT, 2012, p.14).

No que diz respeito às relações tensivas entre os elementos temáticos e passionais de uma canção, ainda tomando por base o trabalho de Tatit (2012), pode-se inferir que se caracteriza como canção temática aquela em que se encontra a reprodução de segmentos de mesma natureza, tais como trechos melódicos similares, os quais se repetem ao longo da execução da peça, ou um forte refrão para o qual música sempre é atraída. Além disso, as melodias das canções temáticas evoluem muito pouco em termos de saltos melódicos e mudanças de tessitura⁶. Não há também, nesse caso, distância entre os personagens nem busca por objetos de desejo. Já nas canções passionais ocorre o contrário: as melodias são marcadas por farta exploração da tessitura vocal selecionada pelo compositor e pela ocorrência de mudanças de andamento e saltos melódicos descontínuos. Ocorrem ainda, vez por outra, notas mais alongadas, para que seja valorizado o percurso de aquisição do objeto de desejo por parte dos actantes⁷ (TATIT, 2012). É de observar que tanto as características temáticas quanto as passionais podem ser encontradas na mesma peça, em diferentes medidas.

Elomar Figueira Mello é, de fato, um cancionista, uma vez que compõe e interpreta sua própria obra, preenchendo de oralidade o que antes estava

⁶ O termo *tessitura* refere-se à região (grave, média e aguda) de afinação na qual um instrumento musical toca.

⁷ *Actante* refere-se a uma unidade sintática cuja função é participar da ação narrativa. Esse termo é amplamente utilizado na literatura da linguística e da semiótica.

estaticamente grafado na partitura. A execução de sua música é a concretização do projeto discursivo musical e textual cuja poesia e melodia, apesar de ocorrerem espacial e virtualmente separadas, no tempo se encontram e coexistem, numa relação semiótica una. As interações entre melodia e letra em quatro canções do compositor baiano são a “lenha na fogueira”, o “pano pra manga” para a discussão que seguirá no capítulo 4.

4 QUATRO CANÇÕES SOB PERSPECTIVA SEMIÓTICA

4.1 Elomar, o Violeiro e a canção

*Apois pra o cantadô e violêro
Só há três coisa neste mundo vão
Amô, furria, viola nunca dinheiro
Viola, furria, amô, dinheiro não*

A estrofe em epígrafe integra a canção O Violeiro, na qual o sujeito enunciador cita, com certa autoridade, o que é importante para um cantador e violeiro: viola, liberdade e amor, sendo o dinheiro algo não fundamental. Ao mesmo tempo, ocorre uma elaboração temática da melodia principal e do acompanhamento rítmico e harmônico do violão, que reforça esse discurso, criando um produto terceiro, a canção.

Esse exemplo não corresponde à totalidade dos aspectos que correspondem ao conceito de canção, já que esse gênero não necessariamente prescinde de acompanhamento rítmico e/ou harmônico. Aliás, toda música cantada, pode ser considerada canção, mesmo as peças cantadas à capela, sem acompanhamento rítmico ou harmônico, como é o caso da maioria das canções folclóricas, transmitidas oralmente nos seios familiares, a exemplo das canções de acalanto e das canções fúnebres, bem como das canções próprias das manifestações artísticas populares, tais como reisado, maracatu, capoeira, etc. Tatit (2012, p. 15) esclarece:

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. (...) A gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como num ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade.

A canção, portanto, é um produto estético que existe na divisa entre sons ordenados ritmicamente com alturas definidas e o jogo de palavras, escritas ou

proferidas, também ordenadas. Não sendo uma coisa nem outra, a canção é um construto diferente, muito embora possua características das duas matrizes de expressão. O sentido se dá ao mesmo tempo, na camada expressiva da linguagem e na camada expressiva dos sons organizados, sendo, pois, necessário que o compositor encadeie essas relações intersemióticas de modo que uma favoreça a elaboração discursiva da outra e vice-versa.

No capítulo posterior, analiso em detalhes essa peça e mais três: “Bespa”, “Chula no Terreiro” e “Desafio”, a fim de desvelar as estratégias discursivas de geração de sentido utilizadas por Elomar Figueira Mello enquanto delinea o personagem Violeiro, figura recorrente no cancionário do referido autor, sendo muitas vezes o portador da palavra no tempo em que figura a lírica. Para isso, é importante tecer alguns comentários iniciais acerca da singularidade estética presente no personagem em estudo.

O Violeiro é aquele que, cantando, narra as crônicas de um Sertão Profundo, como em “Dassanta”, canção integrante da ópera “Auto da Catingueira” (1983), na qual relata a sina e a maldição da mulher mais bonita do sertão, cuja bela e aterradora presença atraía desavença, morte e tristeza. Noutras vezes, protagoniza duelos de cantoria e, de maneira severa, ameaça de morte, a golpes de supremacia intelectual e musical, todos que o desafiarem, como em “Desafio”, também integrante do “Auto da Catingueira”. O personagem também canta a falta, a saudade, como em “Chula no Terreiro”, publicada pela primeira vez no álbum “Na Quadrada das Águas Perdidas” (1976), peça que exalta a memória dos cantadores que sumiram na “lapa do mundo” e nunca mais voltaram.

Em “Cantiga de Amigo”, do álbum “Parcelada Malunga” (1980); “Joana flor das Alagoas” e “Cantada”, ambas do álbum “Das Barrancas do Rio Gavião” (1972), o Violeiro demonstra seu lirismo, cantando canções de amor e serenatas. Em “O rapto da Joana de Tarugo”, do álbum “Na Quadrada das Águas Perdidas” (1976); “Na estrada das areias de ouro”, “Acalanto” e o “Cavaleiro da Torre”, ambas do disco “Das Barrancas do Rio Gavião” (1972), tal como em “Dassanta”, o Violeiro assume a função de contador de histórias, mas dessa vez elas tratam de princesas, cavaleiros e torres, sendo que o uso rebuscado da língua portuguesa vernácula também é notável nessas peças.

Em “História de Vaqueiros”, publicada em “Cartas Catingueiras” (1983), o personagem saúda os grandes vaqueiros que viveram no Sertão Profundo,

contando seus feitos heroicos, suas lutas com feras mitológicas e sua tenacidade diante das forças da natureza, o que os coloca num verdadeiro panteão, sendo citado, inclusive, o vaqueiro Antenoro, que é um dos quatro personagens que aparecem em “Chula no Terreiro”. Em “Função”, do álbum “Na Quadrada das Águas Perdidas” (1976), o Violeiro, de forma metalinguística, convida seu companheiro de *performance* para com ele “puxar” modas e cantorias. Esse personagem divulga a ética e os valores cristãos em “Cantiga do Estradar”, do álbum “Cartas Catingueiras” (1983); “Noite de Santo Reis”, ⁸do álbum “Na Quadrada das Águas Perdidas” (1976), e “Loas para o Justo”, do álbum “Dos Confins do Sertão” (1986). Nessas canções, o Violeiro faz louvores a Jesus Cristo, o Messias derradeiro para os seguidores católicos e protestantes.

Essas ocorrências ilustram a importância da presença do Violeiro no universo cancional elomariano, uma vez que é ele quem costura as narrativas e as medeia como possuidor de vida e corpo próprios, tal qual um verdadeiro trovador do medievo anacronicamente enxertado no sincrético Sertão Profundo, estradando livre em toda a extensão desse território fictício, o qual, em muitos aspectos, preserva semelhanças com o nosso sertão político-geográfico.

Cabe aqui breve recapitulação acerca do que compreende o termo “sertão profundo”, cunhado pela pesquisadora baiana Simone Guerreiro, no livro intitulado “Tramas do Sagrado: a poética do sertão de Elomar”, publicado em 2007. O termo se aplica à diferenciação entre o território geográfico, delimitado pela geografia e pela política do Estado brasileiro, e o sertão representado por Elomar, um território fictício que aparece de maneira fragmentada ao longo da obra literária do autor.

Elomar, enquanto intérprete de suas próprias canções, nutre a figura do Violeiro como fosse ele próprio o tal cantador presente figurativamente no ecossistema de sua literatura, conferindo credibilidade ao que é relatado e recuperado dos porões da memória em forma de expressão sonora. A proximidade

⁸ “Noite de Santos Reis” merece um destaque, pois se trata efetivamente de uma canção de “Reisado”, um evento tradicionalmente realizado pelos cantadores das regiões mais interioranas do Brasil, na madrugada do dia 5 para 6 de janeiro, no qual artistas cantam, dançam e pedem comida e dinheiro, fechando o ciclo dos festejos natalinos. Para Câmara Cascudo (2012, p. 610) –, “Reisado é denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e dia de Reis (6 de janeiro) [...], que tanto pode ser cortejo de pedintes, cantando versos religiosos ou humorísticos, como autos sacros, com motivos sagrados da história de Cristo”.

entre Elomar e o Violeiro inventado por ele é tanta, que, num dado momento, a distância metafísica quase se perde.

Simone Guerreiro (2007) afirma que, no todo da obra elomariana, está incrustado um amálgama de tudo que compõe a personalidade do próprio Elomar: sua religiosidade sincrética, sua crença na física quântica, sua formação acadêmica, sua visão de mundo, sua aversão ao que é efêmero e próprio da contemporaneidade e, ao mesmo tempo, suas contradições discursivas. Todos esses elementos, segundo a autora, acabam por transparecer e transbordar na obra de Elomar. Sobre tais peculiaridades a pesquisadora destaca:

Ressalto a importância que Elomar confere à figura do intelectual como leitor e ouvinte da tradição literária e musical; como intérprete da cultura brasileira, que seleciona símbolos identitários a partir do regional, sem limitar-se às fronteiras espaciais e geográficas. O próprio compositor define-se como “intelectual-cristão”, cuja crença é “intelectiva”. Desse modo, afirma, simultaneamente, a importância do pensador crítico, da intuição e da fé, opondo-se ao materialismo e ceticismo da academia. Pelo fato de sua música recriar a própria terra, principalmente as gentes do lugar, apresenta uma religiosidade sincrética e plural [...] (GUERREIRO, 2007, p. 67).

Elomar, como já explicitado, tem formação autodidata em música e poética, uma vez que não frequentou academias especializadas em artes. Apesar de ter cursado violão no Conservatório de Música da Universidade Federal da Bahia, na década de 1960, seu tempo de permanência na instituição de ensino não seria por si só suficiente para prover o acervo de eruditismo que possui e do qual lançou mão tantas vezes para elaborar suas peças. Elomar aprendeu estudando por sua própria conta, convivendo e tocando com outros músicos e compositores. Seu referencial musical originalmente veio do rádio e do contato com cantadores. Sendo ele, desde infante, morador do sertão, por mais que tenha estado em contato com o ambiente urbano, foi a experiência de viver a cultura do Alto Sertão⁹ brasileiro, juntamente com a oportunidade que teve de estudar a literatura, a poesia e a música da matriz cultural europeia, principalmente a matriz ibérica, que lhe conferiu

⁹ Alto Sertão é um termo utilizado pela historiadora Jurema Paes (2001), em sua dissertação de mestrado, para designar geograficamente o território interiorano brasileiro, não litorâneo, que compreende a região sudoeste do estado da Bahia e o norte do estado de Minas Gerais.

acesso à grande parte de seus referenciais estéticos. Sobre a peculiaridade da obra elomariana, Ribeiro (2014, p. 189) explica:

As óperas de Elomar Figueira Mello, tal como as canções do *cancioneiro* apresentam abrangente variedade de traços hibridizados em um discurso de considerável riqueza musical, linguística e cultural. É significativo o uso frequente dos dialetos regionais, atitude coerente com a temática *sertaneza* e o universo de tópicos e sonoridades vocais a eles associados. Marcante é a hibridização entre o gênero lírico operístico e o canto *sertanez*, criando insólitos contextos dramáticos. O mesmo ocorre com as formas da cantoria regional tradicional, reelaboradas por Elomar em seu *cancioneiro* e as formas literárias por ele utilizadas cuja mescla gerou soluções de grande qualidade estética.

Apesar disso, é o referencial estético sertanejo que aparece com mais frequência em sua produção, associando-o com formas clássicas de composição poética e musical, ou modificando as formas estabelecidas pelo cânone ao longo da história da arte ocidental.

4.2 Breve nota sobre as análises

As canções analisadas neste capítulo foram transcritas de acordo com o modelo de notação de Tatit (2012). Como já dito mencionado, fiz algumas modificações nesse sistema, para facilitar o processo de perscrutação analítica, do que se configura como movimento melódico e evolução métrica da canção. Essas transcrições tiveram como base as partituras da coleção de volumes “Elomar: cancionero”, título que compila a maior parte das canções de Elomar Figueira Mello. A obra foi publicada em 2008 pela Duo Editorial, com as partituras transcritas por Avelar Jr. Hudson Lacerda, Kristoff Silva e Maurício Ribeiro, tendo sido revisadas e aprovadas pelo próprio Elomar.

Os músicos e compositores ocidentais contemporâneos costumam utilizar uma notação que tenta traduzir, com a maior fidelidade possível, o fenômeno físico e efêmero do qual emerge a música. O fato é que a música enquanto veículo expressivo só existe no momento de sua execução. A capacidade de registrar através de signos visuais as mudanças de entonação, as respirações e a velocidade com a qual são executadas as notas numa partição do tempo possibilita que a presença da peça musical seja prolongada, pois outros sujeitos fluentes na leitura desses signos podem executar com precisão todas as alterações de

parâmetros musicais operados pelo enunciador primordial do discurso musical, o compositor. Retomando a ideia de oralidade de Zumthor (1993), podemos dizer que a notação musical tradicional, doravante denominada de partitura, aproxima a linguagem escrita da linguagem oral propriamente dita, visto que esse sistema linguístico leva em consideração as sutilezas da expressão sonora do compositor, as pausas, as síncopes, as mudanças de altura e as variações de andamento e intensidade.

É evidente que a utilização monótona da partitura nas análises tornaria, talvez, menos palatável o texto para não-músicos. Pensando numa maneira de transcodificar as subidas e descidas na altura das notas musicais no momento em que se entoia uma canção, Tatit (2001) propôs uma notação melódica mais sucinta que levasse em consideração apenas a métrica textual e o movimento melódico, desprezando a expressão musical no campo temporal. Para esse fim, o autor descarta o pentagrama da partitura, que pensa a posição das alturas em linhas e espaços e descreve alterações intervalares de semitons ascendentes e descendentes, e assume que cada um dos sons da escala cromática está disposto em linhas individuais que recebem a fração poética correspondente à métrica e a uma determinada altura, conforme demonstrado a seguir:

Figura 4 - Notação de Tatit

<i>F#</i>			
<i>F</i>			
<i>E</i>	<i>Sou</i>		<i>Eu</i>
<i>D#</i>			
<i>D</i>			<i>Não</i>
<i>C#</i>			
<i>C</i>	<i>Eu</i>	<i>Eu</i>	<i>Sou</i>

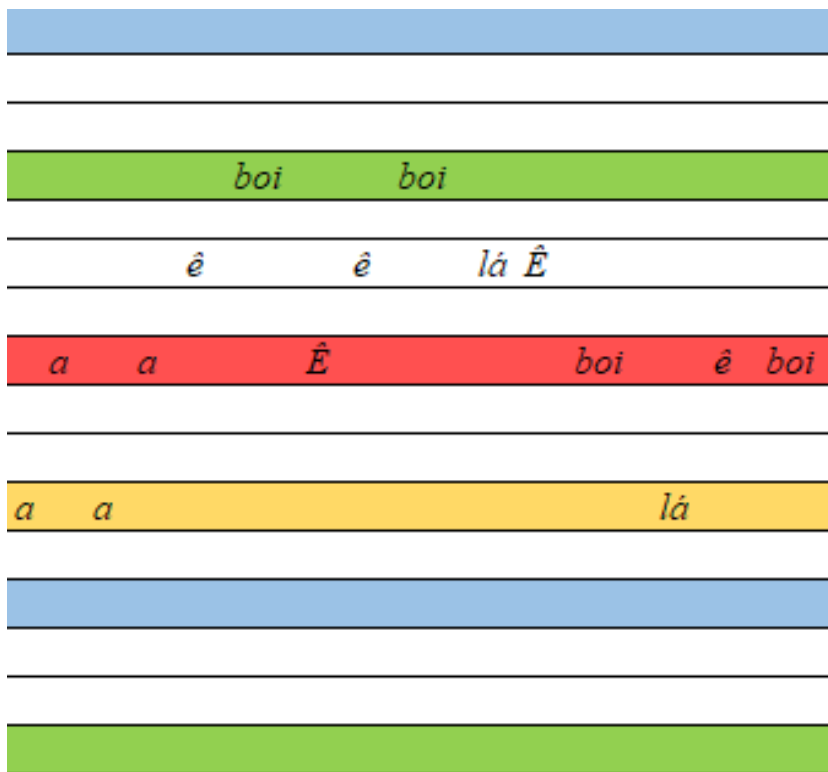
Fonte: elaborado pelo autor

Essa notação oferece meios de estudarmos os intervalos entre as notas cantadas, para poder estabelecer relações de recrudescimento ou de enfraquecimento de valores tensivos enquanto se dá o percurso do sentido discursivo.

Por conta da minha experiência com o estudo da poesia cantada de Elomar, posso afirmar que a proposta de notação sugerida por Tatit (2001) é perfeita quando a tessitura das linhas melódicas é curta e quando as peças possuem textos

pouco extensos. Tal fato não foi uma constante nas canções estudadas, pois foram notados largos intervalos entre as notas mais graves e as notas mais agudas, sendo que, em duas delas, o texto é por demais extenso, podendo em algum momento prejudicar a compreensão do movimento melódico principal. Para sanar esse problema, usei cores para identificar as alturas no espelho da notação. Resolvi então marcar com cores idênticas quando há repetição de notas em oitavas diferentes e marcar as frequências identificadas como C de vermelho, a fim de estabelecer uma referência de apelo visual, facilitando assim a identificação da métrica e das alturas, bem como as relações intervalares nos trechos comentados.

Figura 5 - Trecho de “Chula no Terreiro”

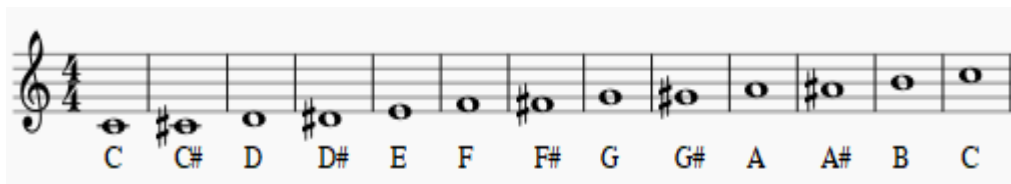


Fonte: elaborado pelo autor

Apesar de neste exemplo em particular não estar explícita a nota mais grave, nem a mais aguda, a repetição das cores verde (representando as alturas E3 e E4), azul (representando G3 e G4) e amarelo (representando A3 e A4) evidencia que a tessitura ultrapassa uma oitava. Já a cor vermelha centraliza a referência visual da nota C, conhecida nos países de idioma latino como dó. Tanto na proposta inicial de Tatit quanto na minha, cada linha corresponde a um semitom, que é a unidade de medida elementar quando pensamos na escala dos doze sons,

costumeiramente chamada, na música, de escala cromática: | C | C# | D | D# | E | F | F# | G | G# | A | A# | B | C.

Figura 6 - Escala cromática



Fonte: elaborado pelo autor

Essa maneira de notar a melodia facilitou a transposição da partitura para as linhas coloridas, uma vez que, sem elas, a incidência de erros de notação aumenta em virtude da quantidade de notas cantadas e da extensão da tessitura empregada nas composições. Elomar aproxima a voz cantada da voz falada através da exacerbação da força entoativa, visto que é endêmico o procedimento de colocar uma nota para cada sílaba em movimentos de graus conjuntos na maior parte das vezes e econômicos e precisos saltos intervalares de distância maior ou igual a dois tons e meio (intervalo de terça maior). Em outras palavras, pela complexidade do material observado, se fez necessário um incremento à proposta original de Tatit (2010).

4.2.1 Bespa

A canção Bespa foi escrita para compor a ópera “Auto da Catingueira”, registrada no ano de 1979, no álbum “Na Quadrada das Águas Perdidas”. O *longplay* com a ópera completa só foi publicado em 1983.

No corpo do “Auto da Catingueira” é o herói Violeiro quem conduz a abertura e a narração da saga de Dassanta Fulô, personagem principal da obra, cuja sina é causar desavença e desgraça para os que contemplam sua beleza aterradora. É nessa peça que a protagonista é apresentada pela primeira vez.

Segundo a pesquisadora Darcília Simões (2002), o sintagma “bespa” faz referência aos preparativos de alguma festividade. No caso da ópera, a seção denominada “Bespa” é literalmente a preparação para os eventos que seguem no decorrer da peça. O “Auto da Catingueira” está dividido em cinco cantos, fazendo alusão à estrutura dos poemas épicos, que também eram assim divididos. No caso do canônico poema épico de Camões, “Os Lusíadas”, sua estrutura é alicerçada em subdivisões, também chamadas de “cantos”, sendo dez no total, enquanto no Auto da Catingueira são apenas cinco. A bespa está avulsa das outras subdivisões,

posicionada textualmente antes do “1º canto - Da Catingueira”. Não sendo meu objetivo aprofundar a discussão acerca da arquitetura da ópera, retomo o foco para a “Canção de Abertura”, na qual é notável outro elemento da poesia épica: a invocação. A pesquisadora Christina Ramalho (2013, p. 374) afirma que

[...] a invocação constitui, tradicionalmente, um recurso de efeito retórico relacionado a uma pretensa disparidade entre a dimensão do texto que vai ser escrito e o fôlego do poeta para realizá-lo. Assim, invocando a “musa”, registra o poeta seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria-épica enfocada.

Para Ramalho (2013), na invocação, o poeta pede, simbolicamente, forças e inspiração para realizar sua tarefa, que é compor o poema épico. Sobre a posição da invocação no corpo do texto, comenta a estudiosa:

A invocação, em geral, está posicionada na abertura das epopeias, justamente, [...] por estar associada à necessidade de preparo e fôlego para dar continuidade a uma criação que exige iluminação e perseverança. Contudo, nem sempre isso ocorre de forma destacada, embora, muitas vezes, a invocação mereça uma ou até mais estrofes só para si. (RAMALHO 2013, p. 375).

Ramalho (2013) salienta ainda que originalmente, na epopeia clássica, a mitologia, os deuses, as musas e os heróis da Grécia antiga eram invocados ao longo das produções textuais, mas, com o advento da hegemonia do cristianismo, essas figuras tornaram-se pagãs aos olhos do povo europeu, sendo substituídas pelos símbolos religiosos da fé cristã, embora haja casos em que os signos mitológicos gregos permaneceram nos poemas em concomitância com os símbolos não-pagãos.

Em “Os Lusíadas”, há forte sincretismo mitológico e religioso, uma vez que Camões invoca, inúmeras vezes, tanto o espírito santo quanto as musas e outras divindades greco-romanas

Na idade média e no Romantismo os poetas também emularam a função da musa com a invocação à mulher amada, a musa-mulher, que tinha o poder de gerenciar o estado de espírito do poeta e seu ímpeto de continuar desenvolvendo o poema. Ramalho (2013, p. 375) acrescenta ainda que

[...] na modernidade invocação recebeu os mesmos adereços de criatividade que a epopeia como um todo. Além das imagens pagãs clássicas, das cristãs e da presença da musa-mulher, outras possibilidades de figuras invocadas surgiram. Entre elas, a figura coletiva do povo, a da pátria personificada, a do pressuposto leitor, a do herói ou a da heroína como interlocutores, entre outras.

Elomar, ao compor “Bespa”, lança mão da invocação numa construção poética diferente do contexto da epopeia, mais uma vez prestando homenagem aos poetas épicos da literatura clássica. A invocação na referida canção é elaborada aludindo a múltiplos enunciatários.

Em estudo sobre a invocação épica, Ramalho (2013) explicita que, no texto épico, esse componente pode ser observado levando em consideração três aspectos: 1) a quem se destina a invocação (destinatário), 2) o posicionamento da invocação no poema e 3) o conteúdo da invocação. Quanto ao destinatário, a pesquisadora classifica os tipos invocativos da seguinte maneira: invocação pagã, invocação judaico-cristã, invocação humana, invocação à natureza, invocação à pátria, invocação simbólica, invocação multirreferencial, metainvocação e autoinvocação. Quanto ao posicionamento da invocação no corpo do poema, classifica-se como: invocação tradicional, invocação mesclada à proposição, invocação reincidente, e invocação multipresente. Quanto ao conteúdo, têm-se a invocação metatextual e a invocação convocatória.

Por não ser meu objetivo explorar cada uma das possibilidades invocativas, ao analisar a letra da canção, apenas destaco em quais classificações a partícula épica da canção “Bespa” se encaixa.

1. Sinhores, dono da casa
2. O cantadô pede licença
3. Pra puchá viola rasa
4. Aqui em vossa presença
5. Pras coisa qui vô cantano
6. Assunta imploro atenção
7. ãntes porém eu peço
8. A Nosso Sinhô a benção
9. Pois sem Ele a idéa é pensa pru cantá
10. E pru tocá é mensa a mão
11. Pra todos qui istão me ôvino
12. Istendo a invocação

13. Sinhô me seja valido
14. Inquanto eu tivé cantano
15. Pra qui no tempo currido
16. Cumprido tenha a missão
17. Pra qui no tempo currido
18. Cumprido tenha a missão
19. Foi lá nas banda do Brejo
20. Muito bem longe daqui
21. Qui essas coisa se deu
22. Num tempo que num vivi
23. Nas terra que meu bisavô e pai seu
24. Dindinha contou cuan', meu avô morreu
25. Dindinha contou cuan', meu avô morreu
26. E hoje eu canto para os filhos meus
27. E eles amanhã para os filhinhos seus...
28. Nessa terra há muitos anos
29. Viveu um rico sinhô
30. Dono de um grande fêcho
31. Zé Crau cantô mais Alêxo
32. Honras viva de sua mesa
33. Treis son Sarafin
34. Treis son Balancesa
35. Treis son Sarafin
36. Treis son Balancesa

37. Suas posse era tanta
38. Qui se a memora num erra
39. Vi dizê qui ele tinha
40. Mais de cem minréis de terra, ai
41. Nos tempo desse sinhô
42. Dindinha contô pra mim
43. Viveu Dassanta a Fulô
44. Filha de um tal cantadô
45. Anjos Alvo Senhorin
46. Anjos Alvo Senhorin
47. Dele o que pude apurá
48. Foi o relato d'um vaqueiro
49. Neto de um Marruêro
50. Matador de marruá
51. Qui era cumpanhêro seu
52. No campo do Sete Istrêlo
53. No campo do Sete Istrêlo, ai
54. Malunga e violêro
55. Ranca-tôco de ribada
56. Séro distimido e ordêro
57. Num gostava de zuada
58. Rematô o velho na fêra
59. Manso passô a vida intêra
60. Mais morreu sem temê nada, ai

No intervalo entre os versos 1 e 18 é que está marcada a partícula épica da canção. Quanto ao destinatário, pode-se observar que primeiramente são invocados o público ouvinte e o dono da casa, cuja autorização prévia é

imprescindível para que o Violeiro desempenhe sua função. Caracteriza-se assim o trecho “Sinhores, dono da casa/ O cantadô pede licença/ Pra puchá viola rasa/ Aqui na vossa presença” como invocação humana multirreferencial, pois o Violeiro começa pedindo licença para cumprir sua função: a de contar a história de Dassanta. Dirigindo-se primeiramente aos donos da casa, depois pede que o poder divino de Deus o ajude a cantar e a tocar, validando também a veracidade de suas palavras.

O Violeiro também invoca os ouvintes de sua história. A musa grega é substituída pela figura de Deus como reguladora da habilidade que o menestrel tem de se expressar artisticamente. A invocação concomitante da plateia ouvinte é mais um marcador desses múltiplos enunciatários da invocação. Nos versos “Íantes porém eu peço/ Ao Nosso Sinhô a benção”, a falta da benção do “Nosso Sinhô”, que é uma das maneiras de nomear a divindade cristã, é também elemento imprescindível para que o menestrel pratique seu ofício, o que caracteriza a invocação judaico-cristã. Nos versos “Pra todos que istão me ôvino/ Istendo a invocação”, observa-se uma vez mais a invocação aos ouvintes. Portanto, já que os destinatários da função invocativa são o dono da casa, o público ouvinte e Deus, é possível afirmar que ocorre a invocação multirreferencial.

No que se refere ao posicionamento, pode-se classificar a invocação como tradicional, já que os versos escritos para fins invocativos estão situados nas primeiras dezoito linhas da canção.

Quanto ao conteúdo da invocação, é possível notar que ocorre tanto a invocação metatextual quanto a invocação convocatória. A primeira é a mais comum nos poemas épicos, com referência ao conteúdo centrado no fazer poético. Ao operar esse tipo de invocação, o poeta recebe o que é necessário para a realização da composição: elementos de natureza estética, referencial ou mítica. Na partição textual em questão, ocorre esse processo, pois o Violeiro pede a benção de Deus para ter a capacidade de cantar e tocar — “Pois sem Ele a idéa é pensa pru cantá/E pru tocá é mensa a mão”. A invocação convocatória se dá à medida que o Violeiro estende a invocação aos ouvintes, para aproximar o discurso depreendido no texto da canção, a fim de que o poema seja valorizado e tenha seu corpo expandido para além da dimensão literária propriamente dita.

O procedimento poético invocativo inserido por Elomar em “Bespa” exerce função capital no desenrolar do percurso gerativo do sentido pertinente ao plano

narrativo, pois, com a utilização da invocação judaico-cristã, o compositor fixa a figura de Deus como representação de um poder mediador/administrador da capacidade de compor, ou seja, exercer a função de portador da palavra. A mesma figura também é usada como chanceladora da verdade, através da solicitação da validação, em termos de verossimilhança, do que é contado, como se percebe nos versos 15,16, 17 e 18: “Sinhô me seja valido/ Inquanto eu tivê cantano/ Pra qui no tempo currido/ Cumprido tena a missão”. Nessas passagens, Deus tanto permite que o enunciador componha, cante e toque, como contribui para que o público tenha confiança no que profere.

Somente após a invocação da figura mítica da divindade cristã e da solicitação de chancela da veracidade do que é dito, é que se dá a “contação da estória”, sendo o Violeiro o narrador, e “Deus”, o mediador do discurso e a musa do menestrel. A partir do verso 21, o poeta localiza o conto no tempo e no espaço: “Foi nas banda do Brejo/ Muito bem longe daqui” / “Qui essas coisa se deu/ “Num tempo qui num vivi”. Isso caracterizaria a narrativa como fictícia, contudo o compositor utiliza uma estratégia retórica para mais uma vez atribuir veracidade ao que é dito, ao afirmar que os fatos narrados ocorreram nas terras que o avô do Violeiro herdara de seu bisavô, ou seja, menciona pessoas que existiram, já que a condição sujeito-humano, da qual o poeta não foge, garante que existem ou existiram seus antepassados.

O narrador afirma que a crônica cantada por ele veio de uma fonte plenamente confiável: Dindinha, e que, por serem verdadeiras essas informações, seriam passadas oralmente aos seus descendentes, caracterizando, além de tudo, o caráter oral da literatura praticada pelo Violeiro, tal qual os menestréis medievais, estudados por Zumthor (1993). Para continuar atribuindo veracidade ao texto, o poeta afirma que, no local e momento em que se embasa o discurso, viveu um rico senhor, dono de uma grande porção de terra (versos 31, 32 e 33). Aproveita ainda para realizar uma espécie de “invocação reincidente”, no momento em que cita dois grandes poetas do Sertão Profundo, mencionados como figuras heroicas em outras canções elomarianas: Zé Crau e Aleixo. A existência de um rico senhor, tal qual os senhores feudais do medievo, também recrudescer o valor verdade, assim como o fato de os célebres poetas terem cantado honras à mesa do fazendeiro (versos 34 e 35), incrementando ainda mais o potencial tensivo.

Toda a estratégia de engendramento do discurso na referida canção serve especificamente para apresentar, de maneira bastante econômica, a personagem principal da ópera “Auto da Catingueira”, Dassanta Fulô, o que ocorre apenas a partir do verso 44 e nos seguintes (45 e 46): “Nos tempo desse sinhô/ Dindinha contou pra mim/ Viveu Dassanta Fulô”. No verso 47, o narrador revela que Dassanta é filha de um cantador chamado Anjos Alvo Senhorin, do qual apurou informações a partir do relato de um vaqueiro no qual depositava confiança. Nos últimos versos (57 até 63), o narrador torna públicas as qualidades do pai de Dassanta: “Malunga e violêro/ (...) Séro distimido e ordero”. Companheiro, destemido, ordeiro, reservado eram as características do homem, que morreu velho e pleno.

Essas estratégias de atribuição de veracidade e verossimilhança aos fatos narrados no decorrer da ópera são recorrentes no corpo da canção, pois o objetivo do sujeito enunciativo é garantir a confiança dos ouvintes. Para introduzir Dassanta como protagonista complexa possuidora de qualidades positivas e negativas, além de colocá-la como condutora do percurso discursivo do auto, foi necessário pedir licença ao dono da casa e ao público, pedir a bênção de Deus, evocar dois célebres poetas do sertão, localizar a narrativa no tempo e no espaço e captar a confiança do público receptor com a citação de pessoas supostamente reais que testemunharam de maneira direta ou indireta a crônica narrada. Desse modo, do ponto de vista discursivo, a peça é particionada da seguinte maneira: seção de invocação, seção de certificação e seção de contação.

No que diz respeito ao plano narrativo, é evidente, ao longo da canção, a exacerbação inabalada da tematicidade. Não há busca por objetos de desejo, além do fato de que o autor alicerçou a geração do discurso num só sujeito enunciativo, que confortavelmente dirige sua retórica aos ouvintes quase sem nenhuma ameaça à estabilidade ou oscilação eufórica.

No plano descritivo, a tematicidade é garantida de diversas maneiras, seja pelo prevaletimento da métrica textual, em detrimento de maior fluidez rítmico-melódica, ocasionando a baixa incidência de repetições de temas melódicos, seja pelo uso de um canto muito próximo da fala, marcando um forte índice de oralidade e, conseqüentemente, a exacerbação do valor tensivo “força entoativa”, que é recrudescido à medida que a tematicidade também é incrementada. Observe-se

Nas figuras 7 e 8, é possível ver desenhos melódicos anômalos, característica recorrente no decorrer da canção. Como explicitado anteriormente, a métrica do texto impera, em detrimento de revolução melódica mais arrojada. A cada partição discursiva, tem-se um novo motivo rítmico e melódico, claramente fazendo alusão às variações de entonação ascendentes e descendentes próprias da fala humana. Contudo, a presença de saltos melódicos maiores que de um tom e meio e a passagem entre regiões de tessitura durante o canto da mesma peça delineiam, no âmbito melódico, a propriedade contentora da forma musical. Por mais que a arquitetura da peça tenha por exacerbado o índice de oralidade, ainda existem variações melódicas que ultrapassam o corriqueiro uso da voz puramente falada, garantindo assim a unidade musical da peça poético-musical.

Essas estratégias de engendramento discursivo servem primordialmente ao propósito de delinear o Violeiro como um herói que transborda a performance de Elomar, ganhando vida além do texto poético-musical. No momento em que o compositor exerce a função de intérprete, traveste-se simbolicamente do seu herói menestrel viajante, possuidor da palavra, detentor do conhecimento e investigador das histórias do sertão. No momento da performance, o autor e o herói são um só, e essa interação polifônica é o que lubrifica a figurativização e a naturalidade necessárias para dar verossimilhança ao que é enunciado.

4.2.2 O Violeiro

A canção O Violeiro é uma das mais icônicas obras de Elomar Figueira Mello, que nela veste a capa e o chapéu do viajante menestrel, imprimindo, nas palavras de Tatit (2012), toda a naturalidade necessária para a figurativização do projeto discursivo depreendido na partição textual da peça. É nessa obra que o Violeiro apresenta aos espectadores sua ética e sua visão de mundo, justificando sua autoridade pedagógica pela singularidade de sua experiência de vida, pelas duras tarefas que teve de cumprir para alcançar sua posição de portador da palavra, contador de histórias e possuidor da capacidade de ensinar a outras pessoas mais ingênuas, o que é imprescindível ao longo da curta caminhada do ser humano no plano dos vivos, antes do juízo final.

É importante pontuar que há uma relação dinâmica entre Elomar, o sujeito-autor, e o Violeiro, sujeito-herói, uma vez que Elomar recria a realidade do sertão,

acrescentando-lhe o que há de mágico e maravilhoso no imaginário, bem como o sincretismo religioso, típico do povo sertanejo. Essa versão do real, especificamente dentro do recorte epistemológico no qual empreendi estudo, é apresentada aos receptores do processo discursivo de maneira fragmentada, através das percepções do Violeiro.

Na perspectiva de Bakhtin (2003), o “autor” está em constante tensão com o “herói”, posto que o primeiro habita um ambiente externo ao ambiente figurativo do produto estético, e é dotado da consciência de si, em condição de alteridade com o outro, o “herói”, e possuidor do conhecimento de um potencial acabamento de sua criação. Ao representar uma interpretação da realidade através da criação e da realização estética, o “autor” operacionaliza a oscilação tensiva entre a incerteza do não-acabamento e o derradeiro destino do “sujeito-herói”, que é alcançar seu máximo potencial de plenitude na morte.

O sujeito criador-homem tem sua consciência em interseção consigo mesmo e com a espessura espaço-temporal da existência do herói, que, por sua vez, opera seu próprio processo de leitura do ambiente pelo qual percorrem discursos inerentes à interação do sujeito-herói com as estruturas de apoio que o sujeito-homem utiliza para manter a distância mínima entre ele e sua criação. Esses pontos de apoio são dados através da representação do ambiente no qual está inserido o herói na narrativa e os outros personagens e(ou) elementos marcadores da figurativização do discurso do objeto estético literário. O herói, portanto, é um sujeito que interage com sua realidade e vislumbra um horizonte cheio de significados, que recrudescem a profundidade e a complexidade das interações psíquicas desse sujeito, o qual ocupa diferentes posições em relação ao seu criador, o autor-homem.

Essa relação, formulada aqui de uma forma um tanto quanto genérica, comporta um princípio vital e dinâmico: a exotopia é algo por conquistar e, na batalha, é mais comum perder a pele do que salvá-la, sobretudo quando o herói é autobiográfico, embora esse não seja o único caso: costuma ser tão difícil situar-se fora daquele que é o companheiro do acontecimento quanto fora daquele que é o adversário; tanto faz situar-se dentro do herói, ao seu lado ou à sua frente, todas estas são posições que, do ponto de vista dos valores, desnaturam a visão e não contribuem para completar o herói e assegurar-lhe o acabamento; em todos esses casos, os valores da vida triunfam sobre aqueles que são seus depositários. A vida do herói é vivida pelo autor numa categoria de valores diferente daquela que

ele conhece em sua própria vida e na vida dos outros participantes reais do acontecimento ético aberto, singular e único, da existência, é pensada num contexto de valores absolutamente diferente. (BAHKTIN, 2003, p. 36).

Há, portanto, uma oscilação tensiva patente: de um lado, o autor estaria o mais distante possível do personagem, operando numa estratégia discursiva em que o herói seria descrito em terceira pessoa e sua visão do horizonte da realidade figurativa estaria em total omissão; de outro lado, o autor estaria tão próximo do herói, que ambos ocupariam a mesma posição espaço-temporal figurativa, numa perspectiva autobiográfica.

Daí o ponto em que a teoria elaborada por Bakhtin (2003) sobre a estética da criação verbal mostra-se em consonância com esta pesquisa, pois, como havia notado anteriormente, a interação estética entre Elomar e o seu herói Violeiro remete à ideia do herói autobiográfico, cuja relação é de tênue proximidade, uma vez que, em alguns momentos figurativos, dentro do objeto estético, o sujeito herói coincide com o sujeito autor-homem. Entretanto, por conta da tensão inexorável entre esses dois elementos discursivos, eles se afastam metafisicamente em razão da diferença entre os ambientes em que vivem. Um deles vive no mundo material e real; o outro, no ambiente figurativo gerado a partir de uma arquitetura discursiva alicerçada em sistemas linguísticos. No caso específico de Elomar, a arquitetura de seu Sertão Profundo é alicerçada na operação da linguagem verbal e não verbal, a partir de códigos linguísticos e musicais. Tais elementos fazem parte do objeto estético “canção”, do qual tanto tenho falado.

O sujeito homem (Elomar) tem o poder de estabelecer novos paradigmas para o Violeiro (herói), que possui potencial possibilidade de acabamento. Esse personagem, porém, encontra-se num estado de consciência de si e possui a capacidade de vislumbrar um horizonte de percepção do mundo. A prerrogativa de visualizar o Sertão Profundo (ambiente) como um todo, com toda a sua mitologia, geografia e população, é exclusividade do autor. Assim, o que conhecemos do Violeiro é referente ao que o próprio enuncia como suas impressões sobre o mundo, seu comportamento ético e suas memórias.

A distância que Elomar mantém do seu herói também é uma estratégia discursiva que permite ao personagem realizar feitos impossíveis ou inalcançáveis pelo autor, tanto por conta da própria natureza da diferença entre as realidades de

ambos, quanto pelas barreiras ético-ideológicas com as quais lida o sujeito homem-autor. O herói elomariano possui, por conseguinte, o potencial de superar as barreiras comportamentais e as da realidade por meio de seu contato com o ambiente estético figurativo e sua abertura ao que é insólito e inconcebível na realidade do sertão político geográfico, raiz que finca o autor no ambiente exterior ao objeto estético por ele delineado.

A noção da relação tensiva entre o autor e herói interessa a esta discussão no ponto em que contribui para a compreensão do conceito de “naturalidade” cunhado pelo semioticista Luiz Tatit numa pesquisa sobre os cancionistas brasileiros, publicada em 2012, no livro “O Cancionista - Composição de Canções no Brasil”. Nessa obra, o pesquisador estudou a dicção de diversos cancionistas brasileiros a fim de compreender em que medida a experiência músico-poética brasileira aproxima a voz cantada da voz falada, bem como as estratégias empregadas pelos compositores para construir percursos de sentido discursivo. Para isso analisou obras consagradas do repertório cancional brasileiro, como “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso; a “Suíte dos Pescadores”, de Dorival Caymmi, entre outras canções, incluindo produções de Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso etc.

As análises de Tatit (2012) demonstraram algumas características notáveis nos compositores e intérpretes brasileiros, os quais o pesquisador denominou de “cancionistas”, expandindo o conceito, que é comumente associado ao sujeito que compõe uma peça musical, também para aquele que interpreta e reconstrói a canção. Nesse conjunto, podemos incluir Ana Cañas, Elis Regina, Elza Soares, Maria Betânia, Gal Costa, Mônica Salmaso, Zélia Duncan, dentre outras igualmente importantes, como grandes cancionistas, muito embora nem todas tenham escrito o que gravaram.

[...] a conversão dos ingredientes psíquicos em matéria fônica compreende, mais precisamente, o encontro de dois diferentes níveis de experiência do cancionista: de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo e, de outro, sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções [...] (TATIT, 2012, p.18).

No entendimento de Tatit (2012), a feitura da canção popular brasileira está associada fortemente à inserção de uma gestualidade oral que remete à voz falada

e que distância da aplicação do gesto vocal da canção erudita, cuja articulação tende à ininteligibilidade, uma vez que nesse gênero musical a voz deve aproximar-se ao máximo de um instrumento qualquer na orquestra. A diferença estaria na possibilidade de emitir um discurso na camada expressiva do texto poético.

O par cancionista/malabarista alcançou alta motivação ao longo da história. O dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal, nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função do trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto. (TATIT, 2012, p. 17).

Para ele, há em comum entre os cancionistas brasileiros, de forma geral, a noção de que eles escrevem o que vivem e o que sentem, sendo que, por isso, haveria maior credibilidade na recepção do discurso por eles proferido. Além disso, é muito comum que esses compositores e intérpretes façam questão de manter o mito de que seus talentos e perícias artísticas foram conjuradas espontaneamente no momento que vieram ao mundo, mantendo certo estereótipo de que o cancionista é um malandro que não empreende esforço na rotina de seu ofício.

Apesar de, na maioria dos casos estudados por Tatit (2012), não haver registro de estudo formal ou acadêmico que engendrasses nos cancionistas a capacidade de construir e/ou executar suas criações, o contato com outros cancionistas, bem como a repetição de soluções melódico-harmônicas num método de tentativa e erro configuram estratégias eficazes de aprendizado e aprimoramento técnico na seara da composição e *performance* musical. À medida que vão sendo acrescentadas novas peças ao catálogo, é que vão sendo trabalhadas concomitantemente as competências necessárias. Desse modo, podemos sintetizar o conceito de “naturalidade” como sendo a destreza de camuflar o esforço depreendido no ofício do cancionista, fazendo com que, na recepção do produto estético pelos enunciatários, fique evidenciado que supostamente o “tempo da obra é o mesmo da vida” (TATIT, 2012, p. 18). A vida cotidiana, a condição socioeconômica, o amor, a esperança, a desilusão são todos elementos presentes no corpo de suas literaturas.

Tatit (2012, p.19) comenta que as experiências pessoais são intangíveis pelas outras pessoas, sendo, portanto, virtualmente impossível se tornarem compreendidas por quem não as viveu, mas a linguagem verbal nos permite acessar uma fração dessas experiências. Ao desvelar ao público transposições da experiência para a poesia, é possível que alguns ouvintes acabem por sentir empatia pela experiência enunciada. A linguagem musical pura também pode transmitir a singularidade existencial do compositor até certo ponto, uma vez que também apresenta elaboração discursiva capaz de remeter a paisagens, momentos históricos, cenários de batalha, como ocorre na experiência da música impressionista do francês Claude Debussy. Diversas composições suas, como “Prelúdio para a tarde de um fauno” ou “La mer”, ilustram quase sinestesticamente a experiência de ter contato com criaturas mágicas ou com a magnificência do mar diante da nossa pequenez humana, apesar de não se articular nenhuma partícula textual além do título das peças. Já a canção eleva a tradução da singularidade da experiência pessoal do compositor para um nível plurissemiótico, visto que tanto a camada expressiva da música pura, quanto a camada expressiva do texto poético puro encontram-se enredadas de maneira indissociável, de forma que recrudesce o discurso geral desse produto estético, cujo objetivo primeiro é aproximar da experiência original o receptor da canção.

A capacidade de transformar inspiração em canção é uma das características mais marcantes dos cancionistas estudados por Luiz Tatit, os quais, de uma maneira geral, acabam por representar uma grande partição do todo dos compositores brasileiros. Além disso, é recorrente entre eles a demonstração de espontaneidade e naturalidade na construção e na *performance* das canções, tornando o discurso enunciado pelo artista ainda mais verossímil. A essa característica o pesquisador deu o nome de “figurativização” (TATIT, 2012).

No projeto semiótico aqui depreendido, levei em consideração essas concepções de naturalidade, inspiração e figurativização, dado que esse tripé da canção brasileira calça perfeitamente a estrutura geral do que seria a canção elomariana. Isso porque Elomar na posição de sujeito “autor-homem”, num processo exotópico, traduz suas experiências pessoais enquanto exerce sua função de criador de realidades figurativas abarcadas no espaço fictício do seu sertão insólito. Seus referenciais éticos e estéticos acabam por formar uma espécie de arcabouço de onde retira a matéria-prima para suas canções. Não fossem as

performances nos concertos que apresenta e nos registros fonográficos, estaria realizada sua contribuição ao cancionero brasileiro, porém o compositor alcança o ápice da atribuição de cancionista no momento em que se põe a interpretar suas próprias criações. A maneira como se veste e se comporta no palco, e ainda o modo como entoa o que escreve são tão peculiares quanto eficientes no que diz respeito à impressão de verossimilhança relativa ao discurso que emite musical e textualmente. Como o recorte epistemológico destaca o herói Violeiro, cabe mantermos focado nesse sujeito o problema da naturalidade impressa na interpretação de Elomar ao cantar as canções escolhidas para este estudo.

Para fins analíticos, segue a letra integral da canção O Violeiro:

Estrofe 1:

1. Vô cantá no cantori primêro
2. As coisa la da mãia mudernage
3. Que me fizero errante e violêro
4. Eu falo sero e num é vadiagem
5. E pra você qui agora está me ôvino
6. Juro intê pelo Santo Minino
7. Virge Maria qui ouve o qui eu digo
8. Se fô mintira me mando o castigo

Refrão:

9. *Apois pra o cantadô e violêro*
10. *Só há três coisa neste mundo vão*
11. *Amô, furria viola nunca dinheiro*
12. *Viola, furria, amô, dinheiro não*

Estrofe 2:

13. Cantadô de trovas e martelo
14. De gabinete, ligêra e moirão
15. Ai cantadô já curri o mundo intêro
16. Já intê cantei nas porta de um castelo
17. De um rei que se chamava de João
18. Pode acreditar meu companhêro
19. Dispois de tê cantado o dia intêro
20. O rei me disse fica eu disse não

Estrofe 3:

21. Si eu tivesse di vivê obrigado

22. Um dia iantes dêsse dia eu morro
23. Deus fez os homi e os bicho tudo fôrro
24. Já vi iscrito no Livro Sagrado
25. Qui a vida nessa terra é u'a passage
26. E cada um leva um fardo pesado
27. É um ensinamento que derna a mudernage
28. Eu trago bem dent' do coração guardado

Estrofe 4:

29. Tive muita dô de não tê nada
30. Pensano que esse mundo é tudo tê
31. Mais só dispois de pena pela istrada
32. Beleza na pobreza é que eu vim vê
33. Vim vê na procissão o lôvado seja
33. O malassombro das casa abandonada
34. Coro de cego nas porta das igreja
35. E o ermo da solidão das istrada

Estrofe 5:

36. Pispiano tudo do começo
37. Eu vô mostrar como faz um pachola
38. Qui inforca o pescoço da viola
39. Rivira toda moda pelo avesso
40. E sem arrepará se é noite ou dia
41. Vai longe cantá o bem da furria
42. Sem um tustão na cuia o cantadô
43. Canta intê morrê o bem do amô

Essa canção é apresentada seguindo um padrão de alternância entre cada uma das cinco estrofes e o refrão. Podemos explicitar a forma da seguinte maneira: Estrofe 1 – Refrão – Estrofe 2 – Refrão – Estrofe 3 – Refrão – Estrofe 4 – Refrão - Estrofe 5 – Refrão. Para deixar mais sucinta a representação da forma, podemos escrever A – B (A=verso; B=refrão). Compreendendo a forma da música, é possível perceber que o refrão, ou parte B, exerce uma força de atração tão intensa, que cada verso é puxado na direção dessa segunda parte.

Esse refrão traz na letra o valor que é mais importante em todo o discurso, o valor da liberdade, que o compositor chamou “forria”, termo que exemplifica o uso do dialeto “sertanês”, já explicitado no início desta dissertação. A liberdade cantada pelo

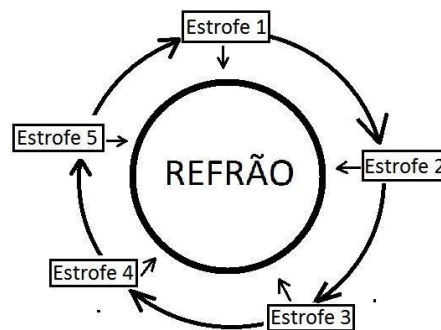
Violeiro é sinônimo de pobreza e amor, sendo que, a cada estrofe, esse sujeito enunciador conta como suas experiências de vida o ajudaram a construir sua ética, que é baseada em desprezar o valor do dinheiro e celebrar o amor e a liberdade. Mas isso exige dedicação e trabalho, devendo o cantador estar sempre com a viola e a voz prontas para o desafio intelectual de improvisar, utilizando uma complexa variedade de modalidades e estilos de construção poética no meio de um desafio de cantoria. Nessa peça, o cantador cita alguns gêneros de cantoria, tais como o martelo, a ligeira e o mourão, cada um apresentando rígidas regras de construção poética cujos melindres qualquer cantador e violeiro teria a obrigação de dominar, a não ser que fosse um *pachola*, cantador charlatão, que ignora as regras e canta de “qualquer jeito”, revirando a moda pelo avesso.

Vale ressaltar também a forte presença do sagrado em diversos trechos da música, como em “já vi iscrito no livro sagrado”, conforme comenta Guerreiro (2007, p. 47:

Um dos textos ao qual os cantadores recorrem – muitos deles, inclusive Elomar, são capazes de reproduzir longos trechos de memória – é a Bíblia. Citar passagens revela sabedoria e erudição, no desafio entre cantadores. O violeiro parece considerar o mundo insignificante, vazio ilusório e efêmero, em oposição à terra paradisíaca, prometida ao homem para toda eternidade.

O cantador, no percurso musical circular, justifica com a Bíblia sagrada a importância de viver sem amarras, de aproveitar cada momento, de amar e de poder cantar correndo o mundo inteiro. Essa forma circular fica bem explícita no início da quinta estrofe, no verso 36: “*Pispiano tudo do começo*”, que significa recapitular o que já foi dito no início, que mesmo sem dinheiro no bolso, o cantador ainda é muito rico (ambíguo: parece haver dois significados para o verso 36), rico de valores espirituais e morais, tendo, por conta disso, o direito de cumprir sua sina, que é cantar até morrer pelo bem do amor. Voltando mais uma vez ao centro do discurso da letra, o refrão diz que, para um cantador e violeiro, só existem três coisas realmente importantes: cantar, ser livre e amar, as quais, na verdade, são, como dito anteriormente, sinônimas. A figura 9 ilustra o exposto.

Figura 9 - Estrutura circular da canção O Violeiro



Fonte: elaborado pelo autor

Elomar foi capaz de articular a persuasão da forma musical com a persuasão da força entoativa, pois o cantador age como sujeito enunciador do discurso que defende a liberdade e a não valorização dos bens materiais. Assim o faz como um contador de histórias, narrando sua trajetória e a maneira como descobriu os três elementos fundamentais para a vida do violeiro: viola, liberdade e amor. Sendo assim, a canção tenderia fortemente para a exacerbação da força entoativa, aproximando-se do discurso oral puro, sem nenhum contorno musical, porém o compositor optou pelo acréscimo de uma linha melódica e acompanhamento de um violão, o que atenua a tendência de exacerbação da força entoativa, o que provoca o recrudescimento da forma musical e permite que a referida peça seja reconhecida como canção. Ainda assim, a persuasão da força entoativa é extrema, já que a linha melódica permanece sempre em função do texto. Até mesmo a métrica do acompanhamento rítmico permanece o tempo todo em função do texto cantado, exceto nos interlúdios instrumentais entre as partes A e B da canção e no refrão (parte B), especificamente no trecho “*viola, furria, amor, dinheiro não*”.

Figura 10 - Repetição de notas em O Violeiro

B4	Vô	can	tá	no	can	to	ri	mê	ro	coi	sa	lá	mĩ	a	
A#4															
A4					Pri			As			da		mu		
G#4															
G4														der	
F#4														na	ge
F4															
E4															

Fonte: elaborado pelo autor

“O Violeiro” é essencialmente uma canção temática, haja vista a construção melódica de tessitura¹⁰ extensa, praticamente uma oitava e meia (sendo E3 a nota mais grave, e B4, a mais aguda), com muitas repetições seguidas de notas de mesma altura (exemplo na figura 10), poucos saltos melódicos e exacerbado uso de graus conjuntos. Além disso, tem como núcleo da obra o refrão, que atrai fortemente todas as estrofes, semelhante ao que observamos na letra da canção, fato que corrobora a afirmação de que essa peça tende fortemente para a direção temática. Por outro lado, como não poderia deixar de ser, a peça atenua essa tendência, ao mudar o registro da melodia ao longo da obra. A própria existência de uma “parte B” (no caso, o refrão) reestabelece o sentido passional, pois caracteriza mudança no percurso melódico, mesmo que sirva apenas para marcar o retorno do caráter temático assim que a melodia da parte A reaparece.

4.2.3. Chula no terreiro

“Chula no Terreiro” é uma canção em que o “Violeiro” expressa a saudade que sente dos amigos cantadores que partiram do alto sertão em busca de um futuro melhor, apresentando diferentes motivações para o êxodo dos cantadores: o primeiro retirou-se de sua terra a fim de acumular riquezas e voltar para a sua esposa e filhos em condições de lhes dar conforto financeiro; outro, mais jovem e sonhador, também decidiu tornar-se retirante devido ao desejo de viver fora do ambiente rural e ter acesso a tudo de melhor que o dinheiro pudesse oferecer; o terceiro, que já era adaptado ao ambiente urbano e conhecido por seu dom de alegrar a todos com quem interagira, teve seu destino mudado pela violência urbana. O quarto e último era um vaqueiro que saiu do alto sertão para trabalhar como tropeiro, também na perspectiva de ser melhor remunerado pela sua especializada mão de obra.

Além do fato de todos os quatro sujeitos terem partido do sertão, há outro ponto em comum: todos tiveram suas vidas ceifadas. Dois pela pujança de proporções colossais que tem a natureza, na figura de forças elementais que derrubaram sobre eles sua fúria. Os outros dois sofreram nas “garras” dos ambientes urbanos, representadas pela violência, pelo caos das buzinas, da fumaça e pelo frenético trânsito rodoviário em contraste com a beleza natural da

¹⁰ Na canção “O Violeiro”, a nota mais grave é E2, e a mais aguda, B3.

luz da lua e das estrelas que parecem menos brilhantes longe do sertão. As narrativas justapostas tem como fio condutor o sentimento de falta, recrudescido pela não realização dos desejos de cada um dos quatro actantes, o que também marca o sujeito que narra e enuncia essa falta, cujo desejo era o de ter ao seu lado mais uma vez os malungos que desapareceram na “lapa do mundo”.

O tema do êxodo é recorrente em “Curvas do Rio”, canção em que o eu lírico externa seu projeto de deixar a terra seca e ir atrás de melhor perspectiva em outro lugar, distanciando-se de sua família, mas com esperança de um dia voltar ao convívio dos seus.

Curvas do Rio

Vô corrê trecho
 Vô percurá u'a terra preu podê trabaiaá
 Prá vê se dêxo
 Essa minha pobre terra véia discansá
 Foi na Monarca a primeira dirrubada
 Dêrna d'intão é sol é fogo é tái d'inxada
 Me ispera, assunta bem
 Inté a bôca das água qui vem
 Num chora conforme mulé
 Eu volto se assim Deus quisé

Tá um apêrto
 Mais qui tempão de Deus no sertão catinguêro
 Vô dá um fora
 Só dano um pulo agora in Son Palo Triang' Minêro
 É duro môço êsse mosquêro na cozinha
 A corda pura e a cuia sem um grão de farinha
 A bença Afiloteus
 Te dêxo intregue nas guarda de Deus
 Nocença ai sôdade viu
 Pai volta prá curva do rio

Ah mais cê veja
 Num me resta mais creto prá um furnicimento
 Só eu caino
 Nas mão do véi Brolino mêrmo a deis pur cento
 É duro môço ritirá prum trecho alei
 C'ua pele no osso e as alma nos bolso do véi
 Me ispera, assunta viu
 Sô inbuzêro das bêra do rio
 Conforma num chora mulé
 Eu volto se assim Deus quisé
 Num dêxa o rancho vazio
 Eu volto prá curva do rio

Nessa canção impera o valor tensivo de incompletude, de falta de condições básicas de sobrevivência, que inviabilizam o ofício do agricultor, o qual vê, na região entre São Paulo e triângulo mineiro, o potencial de realização do projeto por ele engendrado. No percurso do sentido há duas possibilidades: conseguir, ou não, voltar para as curvas do rio, a depender apenas da decisão de Deus. A canção funciona como uma justificativa da partida e como pedido para que a esposa seja forte e cuide da casa e dos filhos, enquanto ele estiver em sua jornada à procura de condições de sustentar sua família, podendo, assim, voltar à sua amada terra, por onde correm as curvas do rio. O sentimento de falta, expressado pelo enunciador, se dá à medida que ele instrui seu adjuvante a não chorar e a se conformar, pois tudo o que está acontecendo é manifestação da vontade divina, que é enigmática e inquestionável.

No caso de “Chula no Terreiro”, a falta expressada pelo “Violeiro”, ao relatar a saga dos quatro amigos perdidos, é irreversível, já que é impossível desfazer a disforia, uma vez que os adjuvantes justapostos tiveram suas vidas terminadas. Já em “Curvas do Rio”, a oscilação entre a conjunção e a disjunção é mediada pela vontade divina, que oferece, em certo grau, tendência ao estado de euforia pelo fato de o retirante ter a oportunidade de voltar ao seio familiar.

Para empreender caminho pela análise de “Chula no Terreiro”, é necessário conhecer a letra:

1. Mais cadê meus cumpanhêro, cadê
2. Qui cantava aqui mais eu, cadê
3. Na calçada no terrêro, cadê
4. Cadê os cumpanhêros meus, cadê
5. Caíro na lapa do mundo, cadê
6. Lapa do mundão de Deus, cadê

7. Mas tinha qui dexô o qui era seu
8. Pra í corrê um trêcho no chão de Son Paulo
- 9 .Num durô um ano o cumpanhêro se perdeu
10. Cabô se atrapaiano c'ũa lua no céu
11. Num certo dia num fim de labuta
- 12 .Pelas Ave-Maria chegô o fim da luta
- 13 .Foi cuano ia atravessano a rua
- 14 .Parô iscupiu no chão pois se ispantô cum a lua
- 15 .Ficô debaixo das roda dos carro
16. Purriba dos iscarro oiando pra lua, ai sôdade
17. Naquela hora na porta do rancho
18. Ela tamém viu a lua pur trais dos garrancho
19. e no céu
- 20 .Pertô o caçulo contra o peito seu

21. O coração deu um pulo os peito istremeceu
22. Solto um gemido fundo as vista iscureceu
23. Valei-me Sinhô Deus meu apois eu vi
24. Remundo
25. Nas porta do céu, ai sôdade

26. Mais tinha um qui só pidia qui a vida fosse
27. U'a função noite e dia qui a vida fosse
28. Regada cum galinha vin queijo e doce
29. Sonhano a vida assim arriscô mêmno sem posse
30. Dexano a vida ruim intão se arritirô-se
31. Levô-lhe um ridimúin e a festa
32. se acabô-se, ai sôdade

33. Mais tinha um qui só vivia pra dá risada
34. Cuano ele apiricia a turma na calçada
35. Dizia evém Fulô das aligria
36. Covêro da tristeza e das dori maguada
37. Pegava a viola e riscava u'a toada
38. Ispantava a tristeza ispaiava a zuada, ai
39. Lovava os cumpanhêro nũa buniteza
40. Qui aos pôco pru terrêro voltava a tristeza
41. Esse malungo alegre e de alma manêra
42. Tamém tinha nos peito a febre perdedêra
43. Se paxonô pr'ũa moça num dia de fêra
44. Norano qui a mucama já era cumpanhêra
45. De um valentão de fama e acabadô de fêra
46. O cujo cuano sôbe vêi feito u'a fera
47. Pois tinha fama de nobe e de qualqué manêra
48. Calô c'ũa punhalada a ave cantadêra
49. Covêro da tristeza e das dori maguada
50. Morreu, cuma de dói, d'ũa moda mangada
51. C'ũa lágrima nos ói e na boca
52. u'a risada, ai sôdade

53. E mais cadê aquele vaquêro Antenôro
54. Cum seu burro trechêro e seu gibão de côro
55. Essa era um cantadô dos bem adeferente
56. Cantano sem viola alegrava a gente
57. No ano passado na derradeira inchente
58. O Gavião danado urrava valente, ai sôdade
59. Chegô intão u'a boiada do Norte
60. O dono e os vaquêro arriscaro a sorte
61. O risultado dessa travissia
62. Foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria
63. O risultado da bramura foi
64. Qui o ri levô os vaquêro o dono os burro e
65. os boi, ai sôdade
66. Derna dintão Anternôro sumiu
67. Dos muito qui aqui passa jura que já viu
68. Na Carantonha, na serra incantada
69. Pelas hora medonha vaga u'a boiada
70. O trem siguin' um vaquêro canôro
71. A tuada e o rompante jura é de Anternôro
72. Ah, ah, ah, ah, ê boi

73. Ê boi lá ê boi lá boi lá

O “Violeiro” aparece na canção como enunciador do discurso geral da linguagem, pois conduz de maneira fluida as quatro narrativas justapostas. Há, portanto, quatro linhas que se entrelaçam formando uma malha discursiva una.

A primeira delas é a história de Remundo, que compreende os versos 7 ao 25, nos quais o narrador conta que esse personagem deixou tudo que tinha (terra, casa, família), a fim de encontrar um trabalho que lhe rendesse financeiramente mais do que era capaz de arrecadar trabalhando com agricultura e pecuária no sertão. Em menos de um ano, Remundo perdeu-se na gigantesca São Paulo, ao sair de seu local de trabalho. Parando, na tentativa de situar-se, agiu naturalmente pelo costume que tinha de cuspir no chão e olhar para a lua de modo a identificar a direção certa de sua casa. Depois, distraidamente, atravessou uma rua por onde trafegavam os carros, sendo atropelado por um, findando sua vida ali no frenesi da grande cidade.

Na linha 17, o cantador nos leva para a porta do rancho, onde ainda moravam a esposa e os filhos de Remundo. Ali ocorre, em exata sincronia com a morte do sertanejo, a percepção de sua partida por parte da viúva, que urra de dor e tristeza ao ter uma alucinação sobrenatural na qual foi capaz de ver o falecido marido nas portas do céu, aguardando o julgamento final. O verso “Ai, sodade” (verso 25) encerra a saga de Remundo, marcando o sentimento de falta sentida pelo cantador, a qual era ainda mais pesada pela perda da capacidade de Remundo de contribuir com o sustento de sua família, da qual encontrava-se afastado no momento de sua morte.

A segunda narrativa (compreende os versos 26 até 32) faz referência a um personagem anônimo que doravante chamarei de Sonhador. No discurso fica evidente sua pouca idade e inocência, representadas poeticamente pela pequena quantidade de versos referentes ao personagem, cujo desejo era que a vida fosse repleta de luxos, comida e bebida em fartura, permitindo-lhe trabalhar unicamente na função de cantador e violeiro. A força motriz do percurso discursivo empreendido pelo Sonhador é o desejo de viver a vida como em seus sonhos, por isso torna-se também um retirante. Sua caminhada em vida termina quando é vítima de um redemoinho, que aparece como manifestação da inevitabilidade do destino.

Na terceira narrativa (entre os versos 33 e 52), é contada a história de outro cantador, chamado “Fulô das Alegrias”, que tinha o dom de alegrar quem com ele estivesse. Seus instrumentos eram a viola e a voz, sendo conhecido por louvar seus convivas de maneira sublime e ainda apagar qualquer tristeza ou mágoa pregressa à sua cantoria. As palavras “calçada” e “fêra”, respectivamente, nos versos 34 e 43, marcam simbolicamente o ambiente urbano, demonstrando que Fulô já estava perfeitamente adaptado à cidade grande. Sua ruína decorreu do relacionamento com uma moça comprometida, já que, por ciúme, o sujeito que se sentiu lesado e traído o esfaqueou até a morte. Os versos 51 e 52 (“lágrima nos olhos” contrastando com “na boca uma risada”) denotam que Fulô morreu apaixonado, mas entristecido pela descontinuidade de sua existência. Assim, todo o seu poder de espantar a tristeza de seus companheiros foi perdido.

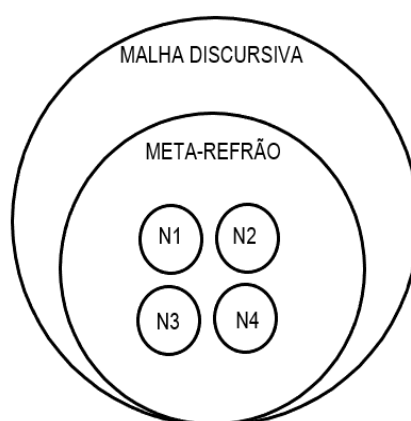
A quarta e última narrativa é a maior de todas. Compreendendo os versos 53 até 73, conta a saga do Vaqueiro Antenoro, citado em outra canção¹¹ de Elomar como um vaqueiro heroico e mítico, dono de grandes feitos contra as intempéries e seres sobrenaturais. O “Violeiro” enuncia que Antenoro já era um vaqueiro experiente, possuindo equipamento e *expertise* necessários para cumprir qualquer missão, porém as águas do rio Gavião estavam transbordando e causando enchentes, o que trazia alto risco para quem o atravessasse. O vaqueiro foi então requisitado para uma empreitada mortal: teria de atravessar uma tropa de burros e bois pelas águas traiçoeiras desse rio. Infelizmente, nem um herói mítico como Antenoro foi capaz de lutar contra a força implacável da natureza, e sua morte deu origem a uma lenda contada na região por onde passa o rio, segundo a qual, pelas madrugadas, vaga uma tropa de bois e burros tangidos por um vaqueiro fantasma que toca seu berrante e canta seus aboios a fim de completar a travessia interrompida.

A partícula discursiva que unifica as quatro narrativas é “Ai, sôdade”, corruptela dialetal de “Ai, saudade”, marcando e recrudescendo mais uma vez o valor tensivo da falta nos versos 25, 35, 52 e 65. Com função unificadora temos também os primeiros versos da canção (1 ao 6), nos quais o sujeito enunciador pergunta onde estão seus companheiros, que sumiram nas andanças pelo mundo, marcando simbolicamente a falta, força motriz do percurso do sentido da canção.

¹¹ A canção citada é “História dos Vaqueiros”, publicada no álbum “Cartas Catingueiras”, publicado em 1983 pela gravadora Rio Gavião.

Essa seção funciona como uma espécie de refrão que nunca é repetido ao longo da execução da peça, porém o valor tensivo da disjunção causada pela falta permanece ecoando ao longo de toda a canção, criando um metarrefrão que se dá apenas no plano narrativo. Esse metarrefrão compõe o tecido que ajunta as quatro narrativas num plano só, formando a malha discursiva já mencionada, conforme o diagrama da figura, sendo N1, N2, N3 e N4 referentes às narrativas apresentadas na canção:

Figura 11 - Malha discursiva de “Chula no Terreiro”



Fonte: elaborado pelo autor

A malha discursiva representa o todo discursivo da canção no plano narrativo, englobando o metarrefrão, responsável pela unidade da peça e mantendo a coesão entre os quatro caminhos narrativos justapostos.

No metarrefrão, o estado passional é confirmado pelos saltos melódicos de sétima menor e de quinta justa, que iniciam a pergunta “cadê” e que terminam sempre numa nota de repouso longa, a qual exprime sonoramente a falta sentida pelo “Violeiro”. Esses saltos ocorrem primeiramente ao final da palavra “cumpanhêro”, precisamente na sílaba “ro”, que salta 11 semitons até a sílaba “ca” da palavra “cadê”. Na segunda vez, o intervalo de 8 semitons aparece entre as sílabas “do” e “ca”, respectivamente, pertencentes às palavras “mundo” e “cadê”. O intervalo de quinta justa ascendente também aparece entre as partículas “Deus” e “Cadê”. Os saltos descendentes de quarta e sexta ocorridos nesse trecho têm a mesma função dos destacados anteriormente, a de contrastar com a tendência de tematicidade exacerbada pela repetição de notas seguidas, como em “caíro na lapa do mundo”, e pelo movimento melódico em graus conjuntos, formando relações de

segundas maiores, como em “lapa do”, nos versos 5 e 6, conforme ilustra a transcrição melódica nas figuras 12 e 13:

Figura 12 - Metarrefrão de “Chula no Terreiro” – parte 1

E4									
D#4									
D4			ca		ca	déos			
C#4									
C4						cum			
B3	Mais	dê		cum		dê		pa	
A#3									
A3		ca	meus		pa				nhê
G#3									
G3									
F#3									
F3									
E3				nhê	ro				ros

Fonte: elaborado pelo autor

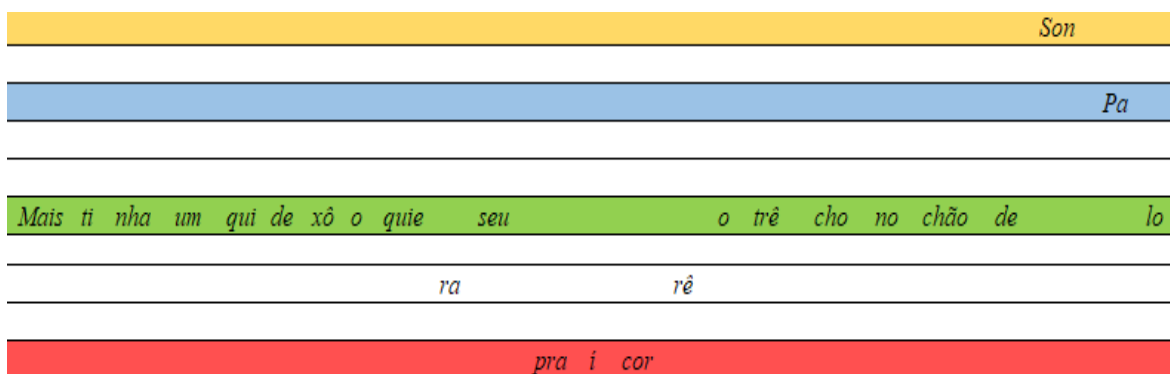
Figura 13 - Metarrefrão de “Chula no Terreiro” – parte 2

						pa	do		
						la	mun	dão	
									de
		ca	i	ro	na	la	pa		ca
		ca			do		dê		
	meus		dê						
						mun	do		Deus

Fonte: elaborado pelo autor

Após o metarrefrão, a melodia segue em movimentos curtos de segunda e pontuais saltos de terça. Ao longo das quatro narrativas, é notável uma maior ocorrência de repetição de notas em sequência, anulando o movimento melódico e valorizando a marcação rítmica ditada pela métrica do texto da letra, como no exemplo a seguir (Figura 14), em que podemos ver a permanência da melodia na nota E4, representada pela cor verde, no trecho “mas-ti-nha-um-qui-de-xô-o-que”.

Figura 14 - Movimento melódico



Fonte: elaborado pelo autor

Aqui podemos dizer que não há movimento melódico, e esse estado só é quebrado no momento em que é entoada a sílaba “ra”, que está na altura equivalente a D4 e que acaba voltando para E4 quando na partícula “seu”, executando um intervalo de segunda maior descendente e depois ascendente. Nos trechos “pra-i-cor” e “o-trê-cho-no-chão-de”, as alturas permanecem as mesmas, sendo quebradas pelas partículas seguintes. Na primeira ocorrência, a repetição é quebrada pela partícula “rê”, que faz um intervalo de 3 semitons e, na segunda, a repetição é quebrada por um salto de quinta justa ascendente entre as partículas de E4 e A5.

As repetições de notas iguais em sequência, seguidas de movimentos melódicos ascendentes ou descendentes de 3 ou mais semitons, ou de arpejos maiores ou menores são frequentes ao longo de toda a canção. A permanência nas mesmas frequências e os pontuais saltos e movimentos da melodia constituem uma maneira de imprimir oralidade nas canções, configurando, portanto, estratégia de naturalização eficaz, uma vez que aproxima o canto da fala, tal qual ocorreria numa contação de história. É evidente que existe uma melodia inerente a nossa fala, e é esse efeito que Elomar imprime propositalmente. Assim fica fortalecida a força entoativa, ao tempo em que a tematicidade da peça é garantida, confirmada a cada estrofe, em cada uma das quatro narrativas.

A análise de “Chula no Terreiro” demonstrou que a estrutura formal da peça representa simbolicamente a finitude da vida, do peso do sentimento de falta, que, na poética brasileira, muitas vezes chamamos de saudade, e da inevitabilidade do destino absoluto de tudo que é vivo, a morte, a qual é consequência da vontade divina, instrumentalizada pelas forças da natureza e pela grandeza da cidade ao longo das narrativas.

O início da canção, que compreende os sete primeiros versos, apesar de curto, reverbera ao longo do percurso gerador do sentido. A saudade é a força motriz de todo o discurso. Essa parte da canção jamais é repetida, assim como as narrativas que findam compreendendo um intervalo de versos, tal qual as vidas dos “cantadores perdidos”, tal qual as águas do mítico rio Gavião, tal qual a ocorrência rara de um redemoinho forte, ou tal qual o fluxo automobilístico nas vias de São Paulo. Como dito anteriormente, o estado disfórico da falta é irreversível no discurso da “Chula”. Melodicamente e harmonicamente, temos a seção que chamamos de metarrefrão, que é diferente do arranjo melódico e harmônico da seção das narrativas.

No aspecto expressivo musical, há congruências rítmico-melódicas entre as seções que compreendem as narrativas justapostas, interrompidas rápida e raramente por variações que servem à métrica textual. Afinal o “índice de oralidade” é exacerbado propositalmente, pelo fato de que o “Violeiro” está contando histórias, e a prioridade nesse caso é que o discurso do texto permaneça na memória do espectador. O que difere nas quatro seções destinadas às narrativas é a singularidade existencial de cada um dos cantadores, portanto a diferença entre as seções narrativas está no plano narrativo.

No que diz respeito à oscilação tensiva entre a força entoativa e a forma musical, é possível afirmar que há maior tendência para o valor tensivo da primeira, por conta do forte índice de oralidade já observado anteriormente. Todavia o fato de ocorrerem saltos melódicos e movimentos de graus conjuntos impede que a força entoativa tenha a função de mero recitativo textual. Quanto à oscilação tensiva entre as características de canção passional e canção temática, é notável que a canção é essencialmente temática, tomando por base a estrutura formal da peça, com um metarrefrão e outras quatro seções musicalmente muito semelhantes entre si, as quais poderíamos classificar como tendo a seguinte estrutura formal: A – B – B' - B" - B'''.

Os desenhos melódicos repetidos ao longo da canção, com pouquíssima variação entre as frequências das notas entoadas e a ênfase no canto falado, recrudescem o potencial temático, apesar de o metarrefrão, as longas notas de repouso nas perguntas “Cadê” e a presença de saltos melódicos, embora raros, maiores que de quinta justa, interromperem pontualmente a tendência à exacerbação da tematicidade, imprimindo a passionalidade adequada à expressão

da verdadeira força motriz de todo o discurso engendrado na “Chula”, a disjunção irreversível causada pela falta.

4.2.4. Parcelada

A canção “Parcelada” é integrante da ópera “Auto da Catingueira”, mais precisamente posicionada na segunda metade do “Quinto Canto - Das Violas da Morte”, que é o momento em que a narrativa vai se encaminhando para o fim. Primeiramente é importante compreender o contexto narrativo do qual essa peça é integrante.

Ao longo do “Auto da Catingueira”, o narrador apresenta a história de Dassanta, a personagem protagonista, que possuía uma beleza tão imensa e aterradora, que provocava desavença entre os homens e inveja entre as mulheres. Apesar disso, sua beleza, suas qualidades como pastora de ovelhas e sua capacidade de superar as intempéries do sertão atraíram um tropeiro que passava pelas terras onde ela vivia. Os dois se apaixonaram, casaram e constituíram família. Até que, num determinado momento, apareceu um cantador e violeiro profissional que se apaixonou por Dassanta, desafiando o tropeiro e então marido da moça para um duelo de cantoria, a fim de decidir quem teria o direito de tê-la como sua. Durante a querela, o menestrel utiliza artifícios para intimidar o oponente com toda a sua erudição, porém o tropeiro/marido vai demonstrando maestria em diversos gêneros de cantoria voltados para o desafio, até que o menestrel decide provocar o opositor para um duelo de “parcela”.

A canção está dividida em duas partes: na primeira, o menestrel, doravante “Cantador do Nordeste”, desafia o tropeiro a cantar utilizando as regras poéticas da “parcela”; na segunda, o sujeito desafiado responde à provocação, mas inclinado a escapar da forma poética “parcela”, que é uma modalidade de cantoria típica de desafios, também chamados de “tenson” ou “tenção”. Como define Glória Lemos Ledezma (2014, p. 93), “tenson” é

Uma cantiga em que intervêm dois trovadores, que discutem as estrofes alternadas, um tema ou uma questão entre sí. O primeiro a intervir é considerado, nos manuscritos, o autor da cantiga. Os seus interlocutores mantêm na sua resposta o esquema formal proposto na primeira estrofe (métrico, rimático, etc.). A cada intervenção cabe o mesmo número de estrofes ou ainda de findas, se a composição tiver.

Câmara Cascudo (2017, p.1436) comenta que, em um desafio de cantoria,

[...] a luta só termina quando um dos bardos se engasga numa rima difícil e titubeia, repinicando nervosamente a viola, sob uma avalanche de risos saudando-lhe a derrota. Subjugar intelectualmente o oponente é o que pretende o cantador profissional.

Para Cascudo (2005) o desafio regular é costumeiramente dado em quadras ou sextilhas. A modalidade “mourão”, ou “moirão”, por exemplo, é composta em séries de cinco ou sete versos. No primeiro caso, o cantador desafiado canta dois versos, seu adversário canta mais dois, e o desafiante completa os três versos finais, configurando o chamado “mourão de sete-pés”; no segundo caso, chamado de “mourão de cinco-pés”, cada poeta canta um verso, sendo que o primeiro termina cantando três versos. Normalmente as rimas são dispostas na seguinte fórmula: AABBC ou ABABCCB.

A forma “parcela” é semelhante à forma martelo agalopado e à forma carretilha, sendo constituída de versos de cinco sílabas (redondilhas menores), costumeiramente usados para que os poetas se insultem em formato de décimas (8 a 10 linhas), por vezes cantadas em andamento acelerado.

A análise dos versos e rimas demonstrou que a “parcela” não é concretizada na canção estudada, uma vez que nenhuma das características dessa modalidade foi notada no decorrer do texto. Na realidade a peça é realizada na modalidade “ligeira”.

Segundo Ledezma (2014, p. 96), a forma “ligeira” de “desafio” geralmente é executada em quadras e sextilhas, sendo que os cantadores se alternam a cada quatro ou seis versos, com a obrigação de manter a rima simétrica nos versos pares. Geralmente a “ligeira” apresenta estrofes versificadas da seguinte maneira: ABCB, quando quadras e ABABAB, no caso das sextilhas. Além disso, as estrofes da “ligeira” estão quase sempre acompanhadas de estribilhos como “ai, d-a e da”, a exemplo da letra de “Parcelada”, apresentada a seguir.

Cantador do nordeste

1. Todo cantadô errante
2. Trais no peito u'a marzela
3. Nas alma lûá minguante
4. Istrada e som de cancela
5. Fonte qui ficô distante
6. Qui matava a sede dela

7. E o coração mais discrente

8. Dos amô da catinguêra
9. Ai amô é u'a serepente
10. Esse bicho morde a gente
11. Vamo pois cantá parcela

12. Daindá (estribilho)

TROPEIRO:

13. Eu sô cantadô de côco
14. Eu num canto parcela
15. Parcela é feiticêra
16. Eu côrro as légua dela

17. Ai, ai, ai, ai (estribilho)

18. Chegano num lugá
19. Adonde têja ela
20. Eu vô me adisculpano
21. E dano nas canela

22. Daindá (estribilho)

23. Cūíci um cantadô
24. Distimido e valente
25. Qui mangava dos amô
26. E zombava a fé dos crente

27. Mais um dia ele topô
28. Nos batente d'ũa jinela
29. Cum o bicho do amô
30. Mucama pomba e donzela

31. E o cantadô aos pôco
32. Foi se paxonano pru ela
33. Té qui um dia ficô lôco
34. De tanto cantá parcela
35. E hoje véve pela istrada
36. Rismungano qui a culpada
37. Foi a mucama da jinela

38. Daindá (estribilho)

39. Eu sô cantadô de côco
40. Apois quem canta parcela
41. Corre um risco São Francisco
42. Morre doido cantan' ela

43. Daindá (estribilho)

Nessa canção, há sextilhas e quadras alternadas marcadas pelos estribilhos “Daindá, daindá, daindá” (nas linhas 12, 22, 38 e 43) e “ai, ai, ai, ai (na linha 17). Nas linhas 1 até a 6, quando o desafio é lançado pelo “Cantador do Nordeste”, a fórmula

da rima é **ABABAB**. Em seguida, as rimas estão dispostas como **ACAAB** (linhas 7 até 11) e, com apenas 5 versos, frustra a expectativa de uma segunda sextilha antes do estribilho. O tropeiro responde com uma quadra de rima **DBCB** (linhas 13 até 16), terminando em estribilho. Da linha 18 até a linha 21, temos mais uma quadra com rimas simétricas nos versos 19 e 21. A sequência de quadras e estribilhos só é quebrada a partir da linha 31 até a 37, compondo uma septilha, em vez da tão esperada sextilha, rimada na fórmula **DBDBEEB**, que precede o estribilho da linha 38, apesar de, nas linhas 35 e 36, as rimas serem simétricas, como se uma espelhasse a outra, sugerindo a mesma função sonora e poética de uma sextilha.

No plano narrativo, o percurso gerativo do sentido é dado de maneira circular, uma vez que o primeiro actante dirige o potencial discursivo para um segundo actante, que lhe dirige de volta o potencial discursivo, provocando um efeito dialógico nas duas propostas de construção do discurso da linguagem.

O sujeito enunciador primordial é o Cantador do Nordeste, que demonstra interesse no mesmo objeto de desejo do sujeito receptor do enunciado, o qual, por sua vez, defende seu estado eufórico diante do objeto de desejo, podendo ser interrompido no momento em que ocorrer a derrota na querela poética. O vencedor possuirá o objeto de desejo, o que, ao mesmo tempo, causará conjunção e disjunção indiretamente proporcional aos dois enunciadores/actantes.

É evidente que, até o término da canção, a provocação proferida pelo Cantador do Nordeste não é suficiente para retirar definitivamente a condição eufórica do tropeiro, uma vez que permanece, para todos os efeitos, casado com Dassanta, que é o objeto de desejo. E, apesar de a vitória de um significar impreterivelmente a derrota do outro, a canção oferece um estado de total equilíbrio, uma vez que nessa seção discursiva não há definição de quem ganha ou perde. Tudo é potencial de conjunção ou disjunção, de euforia ou disforia.

Na primeira das duas seções da peça, o Cantador do Nordeste afirma que todo cantador que erra pelas estradas carrega sofrimento e o peso de dedicar sua vida à função, o que justifica a condição de autoridade do menestrel profissional. A construção dos primeiros versos denota que o sujeito enunciador já sofreu muitas vezes de amor e, por ter se apaixonado por Dassanta, decide entrar na disputa pela mão da moça, conservando uma etiqueta cavaleiresca. A figura poética “o amor é uma serpente” denota que o amor funciona como um veneno que se espalha no corpo da

vítima, sendo culpada pelo afeto exasperado a dama que despertou o amor. Essa situação é condicionante da continuidade do combate.

Na segunda seção, mais duradoura que a primeira, o tropeiro se defende do ataque, dizendo que existe um perigo agudo no canto da “Parcela”, que é a perda da sanidade. A partir do verso 23, ele decide insultar o Cantador, dizendo que nem ele, que era considerado destemido, valente e zombeteiro, era vulnerável à doença do amor. Figura assim que o bardo, na verdade, não era um ser extraordinário, mas uma pessoa comum que, se continuasse a cantar “parcela”, teria à frente o nefasto destino de quem o faz, que é o de perecer insano e sofrendo de amor. Ao aplicar essa manobra retórica estratégica, o desafiado permanece inabalado pela potencial maldição da “parcela”.

Essa condição de duplo engendramento discursivo recrudesce, sem sombra de dúvida, o potencial passional da canção, já que é notável a busca dos dois enunciadores pelo mesmo objeto de desejo, embora, no plano expressivo, a estrutura formal pontuada pelos estribilhos recrudesça até certo ponto a potencial temático da canção, corroborado pelo fato de que a referida peça está alicerçada num desafio de cantoria, que é muito bem figurado tanto no plano narrativo como no plano descritivo. Cumpre assim tanto a vocação passional da busca do objeto de desejo e o sentimento de iminente disjunção e conjunção, quanto a vocação de uma canção que figura com precisão o tema de “desafio de cantoria”.

No plano descritivo, a tematicidade é evidenciada pela primeira vez no trecho melódico que compreende o intervalo entre os versos 1 e 4, por conta da repetição exacerbada da mesma nota, precisamente a A4, cantada em células rítmicas rápidas que enaltecem a estrutura rítmico-melódica, em detrimento do protagonismo do discurso textual.

Figura 15 - Versos 1-4 (parte 1)

C5

B4

A#4

A4 *To do can ta dô er ran te Trais nos pei to u'a mar ze la*

G#4

G4

Fonte: elaborado pelo autor

Figura 16 - Versos 1-4 (parte 2)

ce la

Nas al ma lã á min guan te-Is tra da-e som de can

Fonte: elaborado pelo autor

Nos versos 5 e 6, a passionalidade é fortalecida por conta de células rítmicas mais largas e por saltos melódicos contrastantes com a monotonia exacerbada da partição melódica anterior. Na partícula “Dis”(C5) para a partícula “tan”(A#4) , ocorre um salto de terça maior descendente. Na partícula “tá”(C5) para a partícula “va-a”(G4), ocorre um salto ainda maior, uma quarta justa descendente. Da partícula “mô”(F4) para a “da”(C3), ocorre outro salto de quarta justa descendente. Já na última partícula do trecho, “ra” (C3), é possível constatar a queda de uma oitava completa desde o início do verso 5.

Figura 17 - elaborado pelo autor

Fon te qui fi cô ta

tan te qui ma

va-a se de de de la E-o

co ra ção

Fonte: elaborado pelo autor

Figura 18 - versos 5-6 (parte 2)

mais dis mô
 cren a
 te Dos da ca guê ra
 tin

Fonte: elaborado pelo autor

O projeto melódico da canção é alicerçado no contraste entre a passionalidade dos saltos melódicos maiores que de segundas e a tematicidade das repetições de notas, valorizando a métrica poética, em detrimento da fluidez rítmico-melódica dos temas musicais apreendidos. A tematicidade é confirmada repetidas vezes através dos estribilhos “daindá, daindá, daindá”, que apresentam saltos melódicos sutis, como no caso do intervalo entre a partícula “dain” (E3) e “dá” (D3), cujo movimento melódico não ultrapassa uma segunda maior.

Figura 19 - Estribilho de "Parcelada"

da
 E no
 nas
 ca ne la dà dà dà
 Dain dain dain

Fonte: elaborado pelo autor

O fato de a tessitura da canção compreender vinte e três semitons, equivalente a quase duas oitavas entre a nota mais grave (D3) até a mais alta (C5), também é outro fator que denota exacerbação da tematicidade da canção.

No que diz respeito às variações tensivas entre a força entoativa e a forma musical, é evidente que as mesmas características que contribuem para a exacerbação do valor tensivo da tematicidade fortalecem também a tensividade do valor da força entoativa. Isso se dá porque a construção da melodia enfatiza a métrica textual, permitindo a precisa articulação e entonação do canto, quase falado, contrastando com os eventuais saltos maiores que quatro semitons e pela progressão das alturas das notas, que transitam em agudos, médios e graves, bem como a largura das células rítmicas, ora mais céleres, ora mais espaçados, variando sempre em concordância e consonância com o discurso do texto. Nos primeiros quatro versos, a forma musical alcança valor máximo na canção, quando a velocidade com que são cantadas as notas acaba por tornar nebulosa a compreensão do que é dito, tanto que ocorre a repetição dos mesmos quatro versos. Talvez tenha sido uma estratégia do compositor para amenizar o recrudescimento agudo da forma musical.

Ao longo da canção, é possível constatar que o personagem “Violeiro” aparece mais uma vez de maneira peculiar, denotando estratégia de Elomar Figueira Mello para delinear a figura do menestrel. Sua estratégia é metalinguística, já que é ele o sujeito-homem, criador do “Violeiro”, sujeito-herói, que permite que sua criatura tenha a oportunidade representar sua própria história. Na canção estudada, é o “Violeiro” quem narra a crônica da querela musical entre o Cantador Profissional e o tropeiro.

Na gravação utilizada como referência, presente no álbum “Na Quadrada das Águas perdidas”, é o próprio Elomar quem interpreta a “Parcelada”. Sendo assim, assume função do cancionista tatitiano e, no momento da *performance*, é ele o próprio “Violeiro”, ocorrência observada igualmente nas camadas discursivas do texto da canção, pois, no horizonte da realidade intrínseca, a existência polifônica do herói, o personagem “Violeiro”, atua como uma espécie de cancionista, que também interpreta uma canção cujo enunciador é outro violeiro. Dessa maneira, Elomar habilita, mesmo que dentro de um não-lugar literário e abstrato, seu herói a interpretar uma canção no interior de outra canção.

5 PISPIANO TUDO DO COMEÇO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sertão do Nordeste brasileiro é uma região de cultura riquíssima, em razão de que, na formação do povo sertanejo, ocorreu o encontro de matrizes culturais variadas: a matriz indígena dos povos nativos da América, a matriz cultural judaico-cristã dos colonizadores portugueses e as matrizes africanas de diferentes etnias escravizadas e trazidas à força para trabalhar nas terras brasileiras. Hibridizadas após séculos de convivência nem sempre harmoniosa, essas matrizes se mantêm na cultura de uma população que ainda sofre com a falta de acesso às vantagens teoricamente proporcionadas pelo estado civilizado da ordem e progresso. Essa “lonjura” da geografia litorânea acabou por contribuir, de certa forma, para que se enraizassem alguns comportamentos, hábitos alimentares, crenças religiosas e expressões artísticas de diferentes origens, datados de períodos históricos anteriores à contemporaneidade, em constante movimento dialógico.

Para esta pesquisa interessaram especificamente os traços das canções e da poesia do medievo difundida por bardos e jograis, transmitidas através das gerações que povoaram os territórios interioranos brasileiros, por meio da oralidade, assim como a ética, a moral e a cortesia típicas da cultura do sertão. A oralidade foi o veículo que possibilitou a propagação dessas tradições hibridizadas entre as comunidades. Foi dessa maneira que a tradição dos menestréis permaneceu conservada na atividade moderna de violeiros e cantadores, os quais, por muito tempo, se tornaram responsáveis pela transmissão das notícias, pelo registro dos feitos de pessoas célebres, pela animação de festas populares, pela transmissão de tradições literárias orais. Alguns cantadores ficaram famosos, chegando a desafiar outros rapsodos que ousassem passar pelas terras que estivessem sob sua jurisdição, em disputas de poesia cantada, com o objetivo de desmoralizar seus adversários.

Elomar Figueira Mello, um artista culto e conhecedor das tradições do sertão, tem sido capaz de representá-lo como um território muito maior que o dos limites geopolíticos. Nesse sertão isolado numa “dobra do tempo”, existe o Sertão Profundo, sítio continental de geografia inventada, onde o insólito e o maravilhoso são banais, onde nascem, transitam, dialogam, desaparecem ou morrem os diversos personagens das narrativas do autor, que demonstra maestria na aplicação de métodos de composição poética e musical que remetem ao que se

entende por música erudita. Em suas óperas, peças para orquestra, cameratas e para pequenos grupos instrumentais, inscreve a sonoridade e os simbolismos particulares dessa região não litorânea, transmutando as diretrizes formais de composição em formas hibridizadas de sotaque brasileiro.

Os festejos populares, as feiras urbanas, o êxodo, a saudade, o sagrado, o dialeto sertanês, bem como as crônicas de resistência e amor vividas pelos sertanejos são elementos presentes no corpo do seu cancionero. A escolha das escalas musicais e movimentos harmônicos ou modais, tal qual as diretrizes da composição poética *árcade*, remontam à tradição técnica e artística da matriz cultural europeia, porém há singularidades nas realizações artísticas de Elomar: o fato de que sua música, por mais próxima que esteja da categoria musical erudita, é apresentada com um sotaque brasileiro, nordestino. Nesse sentido, as narrativas empreendidas por ele operam não apenas registros linguísticos diferentes, como no caso da utilização do dialeto sertanês e do português normativo vernacular, mas também o emprego de formas musicais hibridizadas, como no caso da ópera “Auto da Catingueira”, que mantém o *status* de espetáculo destinado aos mais cultos, embora montado seguindo a estrutura dos autos populares medievais de Gil Vicente.

A fim de compreender as estratégias utilizadas por Elomar para delinear o “Violeiro” como um personagem, foi necessário que eu me apropriasse dos arcabouços teóricos relacionados tanto ao estudo da representação do sertão na literatura, quanto à investigação das estratégias de engendramento do sentido discursivo. As contribuições de Simone Guerreiro (2007) e Darcília Simões (2004) foram de suma importância para a construção deste trabalho, já que ambas investigaram a obra de Elomar no contexto de um sertão concebido como inspirador do processo criativo do compositor.

Guerreiro (2007) estudou o cancionero de Elomar pelo viés do sagrado, o que me permitiu identificar o comportamento sincrético da religiosidade da população sertaneja e os referenciais culturais híbridos observados nos mitos transmitidos no interior do Brasil, na maioria das vezes, por meio da oralidade.

Simões (2012) propiciou a este trabalho o embasamento sobre o dialeto sertanês, uma corruptela do português vernacular que conserva muitos elementos do português arcaico e do latim. Nas canções analisadas, o dialeto foi percebido como marcador de um forte índice de oralidade, que apareceu em todos os casos

como elemento tematizante das canções, já que as narrativas apresentadas nos quatro casos faziam sempre referência a sujeitos pertencentes ao sertão.

Como a figura do “Violeiro” é recorrente na obra de Elomar, lancei mão do conceito do “herói polifônico” e da relação discursiva entre o sujeito homem-autor e o sujeito herói (BAKHTIN, 2003). A polifonia é evidente no modo como Elomar delinea o “Violeiro”, pois esse sujeito é apresentado de maneira fragmentada ao longo das quatro canções, demonstrando o seu estado de ser inacabado, corroborado pelo fato de que a compreensão de quem é ou do que é esse personagem é dada pela percepção do próprio, o qual, por sua vez, é uma representação de baixa fidelidade do que se poderia chamar de noção de realidade do sujeito autor-homem. Essa mecânica dialógica entre o criador e seu herói denuncia uma proximidade que, em alguns momentos, torna-se interseção entre a criatura e seu criador.

Observando essa interseção entre autor e herói na fazedura da composição e na *performance*, aproveitei a discussão empreendida por Luiz Tatit (2012) na elaboração do conceito de “cancionista”, que pode ser aplicado tanto a quem cria, quanto a quem interpreta as canções. Nas quatro peças, Elomar é, ao mesmo tempo, autor e intérprete, sendo ele um legítimo cancionista tatitiano, utilizando estratégias de figurativização temática do discurso de modo que o papel do sujeito homem-autor e do sujeito-herói entram numa interseção consonante, na qual Elomar é naturalizado como o próprio “Violeiro”, cuja percepção da realidade é a mesma do herói e vice-versa.

Para auxiliar na perscrutação das estratégias de geração dos sentidos discursivos, empreguei essencialmente a semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2011) para a análise geral dos planos intersemióticos intrínsecos, uma vez que a lógica tensiva é eficaz para a verificação da oscilação entre valores semióticos opostos. Como o corpus da pesquisa foi formado por quatro canções, apliquei dois pares isotópicos cunhados por Tatit (2012), sendo o primeiro dos pares a “força entoativa x forma musical”, utilizado para medir o quão próximo está o gesto vocal cantado do gesto vocal falado; e o segundo, “canção passional x canção temática”, adotado para verificar a predominância ou escassez das características temáticas, opostas às características passionais das canções. A tematicidade diz respeito a fidelidade ao tema trabalhado na canção.

Em “**Bespa**”, ocorre a abertura da ópera “Auto da Catingueira”, na qual é citada pela primeira vez a personagem “Dassanta”, a mulher mais bela do sertão, cujo destino é mudado ao conhecer o tropeiro Chico das Chagas. Nessa canção, o “Violeiro” pede licença aos donos da casa para contar uma história que ele garante ser verídica. Pede também a bênção de Deus e a atenção do público ouvinte, em um procedimento composicional que remete à invocação da epopeia clássica. Nessa canção, temos a figura de Deus como a “musa”, criatura sobrenatural capaz de controlar a inspiração dos poetas da antiga Grécia. Deus é também a figura mediadora do discurso e certificadora da veracidade do “causo” narrado. Ao citar localidades e pessoas familiares aos ouvintes, pretende imprimir autenticidade ao fato narrado.

O índice de oralidade é muito forte na canção, não só pelo desenho melódico que privilegia o metro poético, como também pelo anúncio da referência da notícia. No caso em questão, os fatos narrados foram passados oralmente ao “Violeiro” por Dindinha, quando seu avô morreu, e ele sente-se no dever de transferir tal conhecimento aos seus filhos, que continuarão obrigatoriamente o processo de transmissão.

Em “**O Violeiro**”, o herói se apresenta aos ouvintes, contando suas andanças, sucessos e flagelos, para que fique cravada a sua autoridade discursiva e a posse do título de “Cantador e Violeiro”. Segundo ele, dinheiro e posses não são imprescindíveis na vida de um artista, pois sua arte, o amor e a liberdade de estradar por todos os cantos é que são seu verdadeiro tesouro. A afirmação de sua autoridade é incrementada a cada repetição do refrão, que, além de fixar a tematicidade predominante na peça, recrudescer também a sua posição de sábio e valente rapsodo do Sertão Profundo.

A forma estrutural da canção é circular, de maneira que, após a execução de cada estrofe, ocorrem os estribilhos, mantenedores dessa circularidade, que também recrudescer o já exacerbado potencial temático da canção, enfraquecido em pequena escala pelo potencial passional do discurso impresso na variação da tessitura da melodia e pela ocorrência de saltos melódicos largos contrastantes com os diversos movimentos melódicos em graus conjuntos.

Nessa canção, o sujeito enunciativo demonstra sua erudição nas técnicas poéticas, afirmando que domina diversos estilos de “cantoria”, que é conhecedor do que está escrito no livro sagrado, que compreende as leis de Deus e que por

isso está autorizado a carregar a sina honrosa de sua profissão, que é abdicar dos bens materiais, de um lar fixo e do convívio familiar, para errar pelas estradas em busca de material para construir suas histórias, inspirado pelo poder da divindade cristã e pelos amores que vive ao longo de sua caminhada de trovador nômade.

Em “**Parcelada**”, o sujeito-herói “Violeiro” assume o papel de cancionista, já que ele mesmo, que já é um personagem, interpreta outro personagem também menestrel, num desafio de “canturia” contra o tropeiro Chico das Chagas, pela mão de Dassanta, a protagonista da ópera “Auto da Catingueira”. Evidencia-se aí uma estratégia metalinguística de delineamento do personagem “Violeiro” empreendida pelo sujeito-autor Elomar durante o desenrolar discursivo da canção.

Em “**Chula no Terreiro**”, o herói canta a falta dos companheiros que se perderam. Para isso constrói uma malha discursiva que une quatro histórias justapostas, narrando o êxodo dos quatro cantadores que, por motivos diferentes, abandonaram suas casas em busca condições de subsistência mais salubres. Apesar de ter fortes características de uma canção temática, a expressão da falta, a presença recorrente de saltos melódicos maiores de dois tons, a presença de notas longas, bem como a extensa tessitura da melodia principal denotam certo recrudescimento do potencial passional da canção.

Entre as quatro canções analisadas, há em comum a forte tematicidade inerente ao engendramento dos percursos gerativos de sentido, pois o mesmo personagem Violeiro aparece, de maneira recorrente, como enunciador dos discursos, em posição de protagonismo. Ora narra as histórias que ocorreram no sertão, nas dimensões humanas e sobrenaturais, ora afirma sua identidade de maneira incisiva, exigindo, ao longo de suas andanças, como prêmios, o reconhecimento e a credibilidade do público ouvinte. O Personagem ainda é posto, por seu criador, em posição de metacancionista no momento em que Elomar, que é o cancionista primordial, interpreta o “Violeiro”, o qual, por sua vez, interpreta outro menestrel, configurando a representação dentro da representação projetada pelo cancionista primordial, que é o sujeito autor-homem. Este sujeito exalta outros cantadores companheiros seus que se perderam na “lapa do mundo”, em processo de êxodo.

Se a canção “O Violeiro” é a mais temática das quatro, “Chula no Terreiro” é a mais passional, pelo fato de que nela o poeta expressa dolorosa saudade, representando a busca ineficaz pelo objeto de desejo, engolido discursivamente

pelo valor tensivo morte. Apesar disso, ainda se pode dizer que essa obra pode ser considerada essencialmente uma canção temática, por conta da presença de um metarrefrão, que ecoa no plano narrativo até o fim do empreendimento do discurso.

Nas quatro canções a força entoativa é de grande intensidade, pois, como já mencionado, as marcas de oralidade são recorrentes no cancionero de Elomar, que, além disso, mantém o metro poético como regente dos desdobramentos melódicos, causando grande variação de motivos melódicos e abundantes mudanças de tessitura, já que a voz falada, aqui representada em modo de canto, não possui alturas fixas, mas entonações indicadoras das intenções discursivas.

Já a forma musical é o que garante o pertencimento dessas peças literárias ao campo das canções, dado que existem acompanhamentos rítmicos melódicos que acompanham o que profere o cancionista, o qual também respeita a forma musical ao escolher alturas e motivos rítmico-melódicos marcadores da linguagem musical. Não há, portanto, um texto poético puro, nem expressão musical pura, ininteligível no tocante ao texto escrito. A canção é, sem sombra de dúvida, a fronteira tensiva contentora do avanço disjuntivo e hegemônico da oralidade.

Sendo assim, posso afirmar que, através dessas estratégias discursivas, Elomar Figueira Mello figura os elementos necessários para a existência polifônica do herói “Violeiro”, conferindo-lhe o *status* de ser inacabado, tal qual somos nós, sujeitos externos à realidade figurada na literatura, atribuindo-lhe ainda a capacidade de portar a palavra acompanhada da viola no alto Sertão Profundo, lar dos personagens, das alegorias e das narrativas de Elomar Figueira Mello.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Lucas Oliveira de Moura. **O Cancioneiro de Elomar**: uma identidade sonora do sertão e suas performances. 2015. Dissertação (Mestrado em Música – Etnomusicologia) -Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROSO, Gustavo. **À Margem da História do Ceará**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1962.
- BATISTA, Maria de Fátima B. de M. A Semiótica: caminhar histórico e perspectivas atuais. **Revista de Letras**, v. ½, n. 25, p.60-p.68. Batista, 2003. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl25Art10.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2017
- BRASIL. **Decreto nº 4.244, de 9 de abril de 1942**. Lei Orgânica do Ensino Secundário. Rio de Janeiro. 1942. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4244-9-abril-1942-414155-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 4 de jun. 2016.
- CASCUDO, Luís Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global Editora, 2005.
- CASCUDO, Luís Câmara. **Vaqueiros e cantadores para jovens**. São Paulo: Global Editora, 2017.
- CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. Ed. São Paulo: Global Editora, 2012.
- CUNHA, João Paulo. **Elomar**: Cancioneiro. Salvador: Duo Editorial, 2008.
- ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Um Longe Perto: Os Segredos do Sertão da Terra. **Légua & Meia**: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, Feira de Santana, ano 3, n. 2. 2004. Disponível em <http://www2.uefs.br/leguaemeia/2/2_25-39longe.pdf>. Acesso em 01 jun. 2017.
- FIORIN, José Luiz. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. **Galáxia**, São Paulo, n. 5, p. 19-52, 2003. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1314/810> >. Acesso em jun. 2016.
- GUERREIRO, Simone. **Tramas do Sagrado**: a poética do sertão de Elomar. Salvador: Vento Leste, 2007.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido**. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Dicionário de Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1973.

LACERDA, Hudson Flávio Meneses. **Detecção e Análise de Sentidos Harmônicos Múltiplos no Cancioneiro de Elomar Figueira Mello**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2014.

LEDEZMA, Maria da Glória Lemos. **Características do Trovadorismo no cancioneiro de Elomar Figueira Mello**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música: Musicologia) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAURÍLIO, Ernani. **Apresentação do glossário de Na Quadrada das Águas Perdidas**. Salvador: Gravadora Rio Gavião, 1978.

MAURÍLIO, Ernani; RENAULT, Adelina. **Glossário e texto elucidativo do Auto da Catingueira**. Salvador: Gravadora Rio Gavião, 1983.

MELLO, João Omar de Carvalho. **Variações motílicas como princípio formativo: Uma abordagem fraseológica sobre a Dança de Ferrão para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello**. Dissertação (Mestrado em Música – Regência Orquestral) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música de Salvador. 2002

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil - algumas considerações iniciais. **Revista Linguagem** – Estudos e Pesquisas, v. 16, n. 2. G, p.131-147, 2012. Disponível em <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/view/33541>>. Acesso em 10 set. 2015.

PAES, Jurema Mascarenhas. **Tropas e Tropeiros na primeira metade do século XIX**. 2001. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

PIEL, Joseph. **Sobre a origem de sertão palavra testemunho dos Descobrimentos**. Lisboa: A.C.I.D., 1961. v. IV.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RAMALHO, Christina. Sobre a Invocação Épica. **Cadernos de Letras UFF** – Dossiê: Língua em Uso, Niterói, n. 47, p.373-p.391, 2013. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/issue/view/8>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000100019>. Acesso em: 01 jul. 2018.

SIMÕES, Darcília Mirandir Pinto. Parcela da Língua Sertaneza de Elomar Figueira Melo. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 6., 2002 **Anais...** Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/parcela.html>>. Acesso em 22 set. 2015.

SIMÕES, Darcília Mirandir Pinto. O vocabulário satânico de Elomar Figueira. In: REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 64., 2012, São Luís. **Anais...** Disponível em: <https://www.academia.edu/8406703/O_VOCABUL%C3%81RIO_SERT%C3%82NICO_DE_ELOMAR_FIGUEIRA>. Acesso em 22 set. 2015.

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 Mello. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras – Linguística) -Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

TATIT, Luiz. A canção e as oscilações tensivas. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 14-21, nov. 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266/53348>> Acesso em 13 jul. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

VELHO, Ana Paula Machado. A Semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista Estudos da Comunicação**. Curitiba, v. 10, n. 23, p.249 – p.257, 2009. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/comunicacao?dd1=3633&dd99=view&dd98=pb>> Acesso em: nov. 2017.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**: A Literatura Medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CD:

FIGUEIRA MELLO, Elomar. **Auto da Catingueira**. Vitória da Conquista: Editora Rio Gavião, 1983.

FIGUEIRA MELLO, Elomar. **Parcelada Malunga**. Vitória da Conquista: Editora Rio Gavião, 1980.

FIGUEIRA MELLO, Elomar. **Nas Barrancas do Rio Gavião**. Elomar Figueira Mello. Voz, Violão. Vitória da Conquista: Editora Rio Gavião, 1972.

FIGUEIRA MELLO, Elomar. **Na Quadrada das Águas Perdidas**. Vitória da Conquista: Editora Rio Gavião, 1978.

SITES:

<http://www.elomar.com.br/discografia/index.html>