



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

LIA RAQUEL VIEIRA DE ANDRADE

A CONSTITUIÇÃO PARATÓPICA DO DISCURSO LITEROMUSICAL DE
ELOMAR FIGUEIRA MELLO

FORTALEZA

2015

LIA RAQUEL VIEIRA DE ANDRADE

A CONSTITUIÇÃO PARATÓPICA DO DISCURSO LITEROMUSICAL DE ELOMAR
FIGUEIRA MELLO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- A568c Andrade, Lia Raquel Vieira de.
 A constituição paratópica do discurso literomusical de Elomar Figueira Mello / Lia Raquel Vieira de Andrade. – 2016.
 193 f. , enc. ; 30 cm.
- Tese(doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2016.
 Área de Concentração: Linguística.
 Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.
- 1.Mello,Elomar Figueira,1937- – Crítica e interpretação. 2.Canções – Brasil – História e crítica.
 3.Paratopia(Análise do discurso). I.Título.

CDD 782.421640141

LIA RAQUEL VIEIRA DE ANDRADE

A CONSTITUIÇÃO PARATÓPICA DO DISCURSO LITEROMUSICAL DE ELOMAR
FIGUEIRA MELLO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Aprovada em: ___ / ___ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Letícia Adriana Pires Ferreira dos Santos
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Pedro Rogério
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Sandra Maia Farias Vasconcelos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para Zé, Bubu e Naninha.

AGRADECIMENTOS

A meu marido José Ailton, pelo companheirismo e amor sempre presentes, pelos conselhos, pela transmissão de ensinamentos, por ter apresentado a mim a obra de Elomar. A nossos filhos, Bruno e Anatilde, pelo amor reconfortante que se intensifica a cada dia.

A meus avós, Antônio Vieira (em memória) e Maria José, por terem me educado e implantado os valores que configuram minha essência.

A minha mãe Rosimé, pelos momentos de descontração. A minha tia Rosimar, por ter me ensinado desde cedo que toda leitura é válida.

A todos familiares e amigos que, ao longo desta empreitada, me ajudaram, mesmo que das formas mais simples.

Ao professor Nelson Barros da Costa, pela forma gentil e acolhedora com que me recebeu no grupo de pesquisa Discuta, pelas orientações e pela leitura cuidadosa e enriquecedora que contribuiu de maneira fundamental para o resultado final desta tese.

A Maria das Dores, Michael, Carmem, Luciene, Érica, Geânia, Aline e aos demais colegas do grupo de pesquisa Discuta, pela gentileza, pelas reflexões e pelas sugestões contribuídas.

Aos monitores da disciplina Análise do Discurso, na graduação do curso de Letras da UFC, Bruno Cruz, Juliane Elesbão e Vitória Régia pelo apoio e participação no grupo de estudo GEAD, nos anos de 2011 a 2013.

A Juliana Geórgia Araújo, pela amizade e parceria.

A Rossane Nascimento, pelo atendimento cordial e por intermediar nosso contato com Elomar.

Aos colegas de disciplinas, doutorandos e mestrandos, pelos debates e troca de conhecimentos nas discussões em sala de aula. Aos professores do PPGL, pelas aulas ministradas e aos secretários, Eduardo Xavier e Vanessa Marques, pela atenção e gentileza.

Às professoras Sandra Maia Vasconcelos e Tércia Montenegro, pelas sugestões oferecidas no processo de qualificação desta tese.

Aos professores participantes da banca examinadora.

A CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

“A gente de uma Caatinga entre secas,
entre datas de seca e seca entre datas,
se acolhe sob uma música tão líquida
que bem poderia executar-se com água.
Talvez as gotas úmidas dessa música
que a gente dali faz chover de violas,
umedecem, e senão com a água da água,
com a convivência da água, langorosa.”

(João Cabral de Melo Neto)

RESUMO

A presente pesquisa propõe a análise da obra literomusical do compositor Elomar Figueira Mello que acreditamos se constituir paratopicamente dentro do campo da música brasileira. O recorte temporal de nossa pesquisa abrange o período entre os anos de 1972 e 1983, referente ao período em que foram gravados os álbuns *Das barrancas do rio Gavião* (1972), *Na quadrada das águas perdidas* (1978) e *Cartas catingueiras* (1983). A opção pelo estudo da obra de Elomar surgiu, em princípio, da constatação de que o compositor apresenta qualidades singulares na música brasileira: é autor de uma obra que contempla aspectos eruditos e populares retomados em um estilo musical inovador, sem, contudo, se comprometer com uma estética do novo. Ao contrário, é inovador por rebuscar o passado da história e da cultura do sertão, fazendo referências a elementos da herança erudita galego-portuguesa medieval, conservadas no cancionário popular nordestino e na literatura de cordel. O resultado é o resgate da conexão entre a arte do trovador, do menestrel medieval e a do cantador sertanejo. O referencial teórico principal do presente trabalho é a Análise do Discurso, especificamente os estudos de Maingueneau (2001, 2006, 2008a, 2008b, 2010) na abordagem dos conceitos de *paratopia*, *embreagem paratópica*, *interdiscurso* e *campo discursivo* os quais relacionamos com as definições de *posicionamento*, *gênero*, *interlíngua* e *cenografia*. Utilizamos ainda, como referencial teórico, os estudos de Costa (2004, 2005a, 2005b, 2007, 2012), sobre o discurso literomusical brasileiro. O objetivo principal deste trabalho é verificar como a paratopia, observada no código de linguagem e no investimento cenográfico das canções de Elomar, é um fator constitutivo do discurso literomusical do compositor, legitimando seu posicionamento na Música Brasileira. Através da observação da embreagem paratópica, no plano verbal das canções, podemos identificar os elementos que conferem a paratopia do compositor, implantados na cenografia e no código de linguagem das canções analisadas.

Palavras-chave: Paratopia. Discurso literomusical brasileiro. Elomar Figueira Mello.

ABSTRACT

The present research approaches the literomusical pieces of the composer Elomar Figueira Mello, which we believe constitute paratopically within the Brazilian music. The temporal range of our research is from 1972 to 1983, in which were produced the albums *Das barrancas do rio Gavião* (1972), *Na quadrada das águas perdidas* (1978) e *Cartas catingueiras* (1983). The motivation for studying the pieces of Figueira Mello comes from the fact that the composer reunites several important aspects within the Brazilian musical discourse: the pieces, although not losing touch with the contemporary esthetic, bring together both classical and popular expressions in such an innovative way that makes the compositions unique. The originality comes from the rummaging the history of the sertão, making references to the medieval galego-portuguese classical heritage, present in the Northeastern music and cordel literature. As result of the composer positioning, he retrieves the connection among the galician-portuguese troubadour poetry, the medieval artists and the singers of the sertão. The main theoretical tool used is the discourse analysis, specifically the line proposed by Maingueneau (2001, 2006, 2008a, 2008b, 2010), whose theory is used to approach concepts such as inter-discourse, discursive field, which sums up the definitions of positioning, genre, inter-language and scenography. In addition to the theory of Dominique Maingueneau, the works of Costa (2004, 2005a, 2005b, 2007, 2012) are also used within the Brazilian literomusical context. The objective of this work is to verify how paratopia is a constituent fact in the literomusical discourse of the composer, by studying the paratopic shifting in his language code and in the proposed scenarios – aspects that mark his position the Brazilian music. By observing the paratopic shifts, in the verbal aspects of the songs, we can identify strong elements which endorse the paratopy of the composer, mainly implemented in the scenography and in the language code of the pieces which we analyzed.

Key-words: Paratopia. Literomusical Brazilian discourse. Elomar Figueira Mello.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	COLABORAÇÕES DE DOMINIQUE MAINGUENEAU NA ANÁLISE DO DISCURSO	29
2.1	O primado do interdiscurso	29
2.2	Prática discursiva	37
2.3	Posicionamento, gênero e investimento	41
2.4	Código de linguagem	50
2.5	Cenografia	53
<i>2.5.1</i>	<i>Ethos</i>	55
2.6	Discursos constituintes	60
2.7	Paratopia	64
<i>2.7.1</i>	<i>Uma paratopia no processo de criação</i>	69
2.8	Paratopia no discurso literomusical do Brasil	73
3	O DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO	77
3.1	Posicionamentos no campo literomusical brasileiro	81
<i>3.1.1</i>	<i>O posicionamento em torno da temática catingueira</i>	84
3.2	Recorte temporal e escolha dos álbuns e canções	90
<i>3.2.1</i>	<i>Estágios da pesquisa</i>	94
4	O POSICIONAMENTO DISCURSIVO DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO	97
4.1	<i>Modus vivendi, modus operandi</i>	98
4.2	Um processo criativo paratópico	101
4.3	Investimento linguístico	104
<i>4.3.1</i>	<i>O código de linguagem das canções</i>	106
4.4	O investimento cenográfico das canções	110
<i>4.4.1</i>	<i>Ethé paratópicos</i>	112

4.5	Paratopia no investimento genérico	114
5	A CONSTITUIÇÃO PARATÓPICA DO DISCURSO ELOMARIANO	119
5.1	A cenografia paratópica do sertão catingueiro	119
5.1.1	<i>Viver nos campos brancos</i>	120
5.1.2	<i>Os exilados da caatinga</i>	129
5.1.3	<i>Entre posições paratópicas</i>	140
5.2	A cenografia paratópica do Sertão Profundo	143
5.2.1	<i>A “dobra” do tempo</i>	143
5.2.2	<i>Os menestréis do sertão</i>	148
5.2.3	<i>A cavalaria sertaneza</i>	160
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
	REFERÊNCIAS	169
	ANEXOS A – MAPA DA REGIÃO DE VITÓRIA DA CONQUISTA, BAHIA, ONDE ESTÁ LOCALIZADO O RIO GAVIÃO	176

1 INTRODUÇÃO

Em nossa pesquisa, analisamos a obra literomusical do compositor Elomar Figueira Mello, utilizando como base a noção de *paratopia*, desenvolvida por Maingueneau (2001, 2006), nos estudos da Análise do Discurso. Acreditamos que o discurso de Elomar se constitua paratopicamente a partir de um posicionamento no campo da música brasileira.

O referencial teórico principal de nosso trabalho é a Análise do Discurso, especificamente as contribuições do pesquisador francês Dominique Maingueneau, na abordagem dos conceitos de *interdiscurso* e *campo discursivo*, que agregam as definições de *posicionamento*, *gênero*, *interlíngua* e *cenografia*. O conceito de *paratopia* é apresentado pelo pesquisador (MAINGUENEAU, 2001, 2006) na relação com o campo da literatura, em que a paratopia é apreendida na própria atividade de criação e na enunciação.

O pesquisador francês descreve alguns tipos de paratopia, observados a partir do que denomina “embreagem paratópica”, da qual participam elementos (embreantes) presentes tanto no universo representado pela obra, quanto na condição do autor em relação ao campo discursivo e à sociedade da qual participa.

No discurso da literatura na França entre os séculos XVI e XX, Maingueneau (2001, 2006) observa que o *conteúdo* de uma obra literária está diretamente relacionado às condições de enunciação dessa obra. A discussão é voltada para as *abordagens imediatas* do texto, que têm, como procedimentos, priorizar os meios de inserção do escritor no campo literário; observar a interligação dos gêneros, das correntes literárias, dos traçados biográficos dos autores com o campo literário; considerar os suportes da obra e a situação de enunciação, ou seja, a “cenografia” que a obra constrói e, por fim, chegar ao conteúdo dessa obra. A partir dessas abordagens, é possível observar a gestão do contexto – meio que estabelece a obra e, ao mesmo tempo, é estabelecido por ela – pelo próprio texto.

Dessa forma, um dos fatores de maior relevo no estudo da obra é o pertencimento do autor ao campo discursivo e à sociedade em que se encontra. Para Maingueneau (2001, 2006), tal pertinência se faz problemática, uma vez que a inscrição do campo literário no âmbito social ocorre de maneira conflituosa. Ao mesmo tempo em que esse campo discursivo participa da sociedade, a própria enunciação dos discursos literários desestabiliza a ideia que comumente se tem de lugar, com fronteiras bem delimitadas.

Não é possível pensar em escritores de literatura como funcionários assalariados que mantêm uma produção literária constante; esses produtos não seriam obras genuínas, pois, para se criar uma obra literária, é preciso que o autor infrinja certas “regras” e transcenda o que se espera dele. A instituição literária tem de fato um lugar na sociedade, contudo não se pode assinalar um território para ela, e, conseqüentemente, para os seus enunciadores.

O pertencimento do enunciador ao campo literário é, na verdade, uma constante negociação entre um lugar e um não-lugar. A instabilidade entre localização e deslocalização, que determina a condição do autor de obra literária, é denominada por Maingueneau (2001, 2006) de *paratopia*, do grego *-para* (ao lado de) e *-topos* (lugar).

Nessa perspectiva, um autor de literatura imerge em uma paratopia na medida em que se distancia do seu meio social, a fim de que possa representá-lo na enunciação. É assim que uma obra literária deve ser produzida. E é a própria enunciação, através da obra, que garante a inserção de seu autor no campo discursivo.

Maingueneau (2006, 2008a, 2008c, 2010) associa a paratopia aos discursos chamados “constituintes”, tais como o discurso científico, o discurso religioso, o discurso filosófico e o discurso literário.

Os discursos constituintes, segundo o pesquisador francês, têm um conjunto de particularidades que o configuram como tal; eles definem, para si e para a sociedade, um *archéion*, isto é, um grupo de enunciadores consagrados; têm caráter autoconstituente, ou seja, estabelecem, através de sua própria enunciação, sua legitimidade frente aos demais discursos; têm, ainda, caráter heteroconstituente, pois pretendem dar sentido às ações da sociedade e predominar sobre os outros discursos, inclusive os constituintes; afirmam-se ligados a uma Fonte legitimante, como a Verdade, Deus etc.

Esses discursos não têm uma localização precisa no espaço social e seu *status* varia de acordo com o contexto histórico e com as sociedades. Um exemplo disso é o discurso literário, do qual falamos anteriormente, que, de acordo com Maingueneau (2001, 2006), teve sua época áurea na França no período entre os séculos XVI e XX, momento histórico em que a literatura estava associada à “Sabedoria” e à “Verdade”. No contexto atual francês, segundo o pesquisador, apesar de ainda existir um campo literário ativo, a literatura, contida pelas mídias audiovisuais, vem perdendo a capacidade de gerar acontecimentos na sociedade.

Além dos trabalhos de Dominique Maingueneau, também utilizamos como referencial teórico em nossa pesquisa os estudos de Costa (2012), sobre o discurso literomusical brasileiro.

O caso do discurso da música popular, no Brasil, é semelhante ao do discurso literário. Costa (2003, 2004, 2007, 2012) apresenta vasta pesquisa acerca da produção discursiva da música popular brasileira, o *discurso literomusical*, que tem a canção por principal gênero de veiculação.

Costa (2003) aborda a questão da música popular no ensino do português como língua materna no Brasil, observando como o discurso pedagógico, em relação ao ensino da língua portuguesa, se utiliza da canção e qual o lugar que esta ocupa no contexto de categorias no âmbito do discurso científico.

Em trabalho posterior, Costa (2004) aborda a relação paratópica do enunciador de discurso literomusical com o campo discursivo e com a própria sociedade. Em trabalho acerca do posicionamento do compositor Chico Buarque de Hollanda no campo da música popular do Brasil, o pesquisador observa, a partir dos estudos de Dominique Maingueneau sobre o conceito de paratopia, que a prática literomusical brasileira, tal como a prática literária, é paratópica. Devido ao caráter intersomiótico do discurso literomusical – que associa a linguagem musical, a linguagem oral e a linguagem escrita – a canção transita entre a prática literária e a prática da música, revelando uma propriedade *subparatópica*. Conforme o pesquisador, essa condição ocorre pelo fato de a canção, por sua interface escrita, ser atraída pela literatura, que, ao mesmo tempo a repele, devido a dimensão não-escrita. Nessa perspectiva, o discurso literário é propenso a acolher o discurso literomusical, todavia, colocá-lo nos limites do seu domínio.

Já em Costa (2007) é proposta uma reflexão a respeito da pesquisa sobre a canção a partir de uma concepção polifônica da relação sujeito-objeto nas ciências humanas. O pesquisador observa que há a necessidade da construção de um dispositivo teórico-analítico para a pesquisa discursiva sobre a canção e que, diante desse fato, existem várias propostas, uma das quais é a aplicação da Análise do Discurso, conforme a orientação de Dominique Maingueneau.

Em trabalho que decorreu da pesquisa de doutorado, Costa (2012), norteado pela relação da canção com a poesia literária, levanta a hipótese de que o discurso literomusical, no

contexto socio-histórico de nosso país, pode ser caracterizado como um discurso de estatuto constituinte, uma vez que, nas canções há marcas de heterogeneidade mostrada (ações intertextuais meta e interdiscursivas), capazes de configurar um caráter constituinte para esse discurso. Tais ações ainda preenchem os requisitos necessários (estabelecer um *archéion*, ser auto e heteroconstituinte e fazer remissão a outros discursos constituintes para se legitimar) para que o discurso literomusical exerça a função constituinte.

Uma série de critérios que estabelecem posicionamentos discursivos no campo literomusical brasileiro são descritos por Costa (2012), com a finalidade de delinear um perfil para esses posicionamentos. Tais critérios estão organizados da seguinte forma:

- a) *movimentos estético-ideológicos*, do qual fazem parte a Bossa Nova, a Canção de Protesto, o Tropicalismo;
- b) *agrupamentos de caráter regional*, como os mineiros, os cearenses, os baianos;
- c) *agrupamentos em torno de temáticas*, em que estão contidos os catingueiros, os românticos;
- d) *agrupamentos em torno do gênero musical*, como os sambistas, os forrozeiros;
- e) *agrupamentos em torno de valores relativos à tradição*, no qual se enquadram a canção pop e a MPB.

Em nossa pesquisa, especial atenção é dada ao critério *c*), que corresponde ao agrupamento em torno de temáticas, precisamente ao agrupamento dos compositores catingueiros, que, de acordo com Costa (2012), tem Elomar Figueira Mello, como o seu maior representante.

Costa (2012) inclui no agrupamento dos catingueiros os compositores e intérpretes que direcionam suas canções para temas que tratam dos aspectos topográficos e sociais da região Nordeste, mesmo que não se limitem a tal. Dentre esses compositores, o nome de Elomar Figueira Mello, ou somente Elomar, como é conhecido no meio musical, destaca-se por servir de referência para o posicionamento de vários compositores e intérpretes como Xangai, Vital Farias, Dércio Marques, Carlos Pita, Fábio Paes, Geraldo Azevedo, Roze, e também acrescentamos os nomes de Juraildes da Cruz e de Chico Aafa.

Dessa forma, partimos das considerações apresentadas por Costa (2012), acerca do posicionamento que aborda a temática catingueira, para o estudo do discurso literomusical de Elomar Figueira Mello, que enuncia, através de sua obra, o sertão e seu povo.

O sertão é tema que, há muito tempo, ocupa lugar de destaque nas produções dos campos discursivos artísticos do Brasil. Na literatura, a ideia de sertão como um espaço assaz intrincado e exposto como zona apartada da estrutura comum da civilização e propenso a modos de vida peculiares, começou a ser amplamente divulgada na metade do século XIX e início do século XX, pela Literatura de Cordel e pela obra euclidiana, respectivamente.

Na década de 1930, a matéria sertaneja ganhou força com os romances que retrataram as vicissitudes do camponês nordestino frente à implacabilidade do clima, à disposição geográfica remota e ao contexto político oligárquico da época. Destacaram-se nesse período as obras de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado.

Nos anos seguintes, nas obras dos autores João Cabral de Melo Neto (*Morte e vida severina*, 1955), Ariano Suassuna (*O auto da compadecida*, 1955) e Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*, 1956), persistia a imagem do sertão como lugar desprovido de lei e de ordem, palco de eventos trágicos, marcados pelo flagelo, pela violência, pelo banditismo e pelo misticismo religioso. Contudo, a partir dessas obras, o conceito de sertão transcendeu o local e, sem ligações diretas com um tempo ou com um espaço restritos, adquiriu um caráter universal.

A imagem do sertão caracterizada na literatura passou a ser cultuada por cineastas, artistas plásticos, compositores e por autores dos mais diversos campos. Todos esses criadores contribuíram para formar no imaginário social a ideia de sertão que conhecemos hoje.

No campo audiovisual, o sertão foi retratado em produções como *O cangaceiro* (1953), do cineasta Lima Barreto; o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas secas* (1963), que foi baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos; o aclamado *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), longa metragem de Glauber Rocha, para citar os mais icônicos.

Nas artes plásticas, Candido Portinari, através da pintura, expôs na série *Os Retirantes* (1944) o infortúnio dos sertanejos desprovidos, flagelados pelas secas. A partir da década de 1950 até os anos de 1990, ganharam relevo no cenário artístico nacional as obras de Aldemir Martins e sua série de cangaceiros; as xilogravuras de Gilvan Samico; os desenhos e animações de Chico Liberato, que abordam a figura do vaqueiro; as obras de Juraci Dórea, principalmente aquelas inspiradas nas xilogravuras dos cordéis.

De grande importância em nosso contexto, o campo literomusical levou a música do sertão para o cenário nacional, nos anos de 1940 e 1950, através da reprodução das canções no rádio e das apresentações por todo o Brasil do músico, compositor e intérprete Luiz Gonzaga, que, em parceria com Humberto Teixeira, criaram obras que marcaram gerações. No mesmo período, Jackson do Pandeiro compôs canções emblemáticas com ritmos tradicionais nordestinos.

Na década de 1960, o compositor João do Vale apresentou o sertão através de canções que foram gravadas por nomes consagrados da música brasileira. Já na década de 1970, o motivo sertanejo foi abordado sob o viés de uma estilística que incorporou elementos do temário medieval, com destaque para os armorialistas Antonio Madureira e Antonio Nóbrega e para o cantador¹ Elomar Figueira Mello, que é objeto de nossa pesquisa.

A opção pelo estudo da obra de Elomar surgiu, em princípio, da constatação de que esse compositor apresenta qualidades peculiares no campo discursivo da música brasileira: é autor de uma obra que contempla aspectos eruditos e populares retomados em seu estilo musical inovador, sem, contudo, se comprometer com uma estética do novo. É inovador por rebuscar o passado histórico-cultural do sertão, fazendo referências a elementos da herança erudita galego-portuguesa medieval, conservadas no cancioneiro popular nordestino e na literatura de cordel. O resultado é o resgate da conexão entre a arte do trovador, do menestrel medieval e a do cantador sertanejo.

Outro fato que motivou a escolha de nosso objeto refere-se à carência de estudos acerca da obra elomariana na área da linguística, especificamente sob o viés dos estudos do discurso, uma vez que, dentre os trabalhos disponíveis, parte considerável está concentrada nas áreas dos estudos literários, da Antropologia, das Artes Cênicas e da Música.

O objetivo principal de nossa pesquisa consiste em verificar como a paratopia, apreendida através da *embreagem paratópica*, no código de linguagem e no investimento cenográfico das canções de Elomar, é um fator constitutivo do discurso literomusical do compositor, que reflete e, ao mesmo tempo, garante a demarcação de seu posicionamento no campo da Música Brasileira.

¹ O pesquisador Eduardo Bastos cunha o termo “Nova Cantoria”, movimento musical que “reincide estilos poético-musicais próprios dos cantadores nordestinos – galope à beira mar, mourão, parcela, ligeira – com outros estilos: gesta, cantiga, cantochão, renascença.” (BASTOS, 2006, p. 136), do qual fazem parte Elomar, Dércio Marques e Xangai, os “novos cantadores”.

Dessa forma, interessa-nos a investigação da embreagem paratópica nas canções de Elomar, através do seu plano verbal – os textos das canções.

A fim de alcançar nosso objetivo, partimos, inicialmente, da seguinte questão: de que forma a paratopia se manifesta na constituição do discurso literomusical – as canções – de Elomar, como uma maneira de legitimar o posicionamento do compositor no campo da música brasileira?

A partir da questão principal, elaboramos ainda algumas questões específicas acerca da constituição paratópica do discurso elomariano. São elas: 1) Como se dá a atuação dos embreantes paratópicos no investimento linguístico das composições de Elomar? 2) De que maneira tais embreantes são verificados no investimento cenográfico dos textos das canções? 3) Em que medida a paratopia discursiva de Elomar valida o seu posicionamento no discurso literomusical brasileiro?

Supomos, para as questões levantadas, que os embreantes paratópicos são observados no código de linguagem e na cenografia dos textos das canções de Elomar. A embreagem paratópica contribui para a legitimação do posicionamento discursivo do compositor, caracterizado, principalmente, pela retomada de valores ligados à tradição cultural nordestina e pela aversão à invasão tecnológica e ao estabelecimento da cultura estrangeira, sobretudo da norte-americana, sobre a cultura sertaneja.

De acordo com Maingueneau (2001, 2006), os embreantes paratópicos linguísticos se referem à língua (código de linguagem) investida pelo autor em determinada obra, que pode conter traços de plurilinguismo interior (variação linguística, uso de dialetos etc.) e/ou de plurilinguismo exterior (inserção de línguas estrangeiras, línguas remotas etc.). Os embreantes linguísticos são observados no investimento linguístico das composições de Elomar através do código de linguagem utilizado nos textos das canções, com a referência de plurilinguismo interior. O compositor recorre ao plurilinguismo na representação da variante linguística utilizada no interior da região Nordeste, provavelmente em épocas passadas, assim como no uso do português culto, rebuscado, com escolha de construções carregadas de arcaísmos.

No investimento cenográfico, que concerne à cenografia e no qual está contido o investimento ético, a embreagem paratópica é observada na relação da constituição ética dos enunciadores com o espaço e o tempo determinados na cenografia. São observados

embreantes paratópicos espaciais e temporais (MAINGUENEAU, 2001, 2006), na ocorrência de enunciadores e topografias típicos do sertão nordestino, como o lavrador, o vaqueiro, o retirante, o cantador, o cigano, o peregrino, dentre outros. Todavia, tais enunciadores vivenciam um tempo cronológico pretérito, em um espaço idealizado. Esse espaço compõe o investimento cenográfico dos textos de Elomar e traz ainda referências à tradição medieval ibérica, como os reinos, a cavalaria, os menestréis, os trovadores, as gestas etc.

O posicionamento discursivo de Elomar, no campo literomusical brasileiro, é caracterizado pelo enaltecimento dos valores ligados à tradição sertaneja – cujas raízes provêm da herança ibérica, trazida pelos colonizadores e que se conservou ao longo do tempo no interior nordestino – em oposição aos valores da modernidade, cultuados nas grandes metrópoles e, até mesmo, nas cidades do campo da época atual. Esse posicionamento é determinado na própria enunciação, que lança mão de elementos alusivos ao sertão de outrora e que remetem a uma paratopia criadora (MAINGUENEAU, 2001, 2006), observada no uso da língua nos textos das canções (em sua grande maioria cantadas em dialeto “sertanêz”); na cenografia (referência a épocas e lugares passados ou imaginários onde vivem personagens paratópicos) e na preferência por certos gêneros musicais (incelência, puluxia, amarração, chula, cantiga, cantorias etc.).

Dessa forma, Elomar representa, em suas composições, a sua própria situação paratópica, pois é sertanejo, intelectual e artista, enunciador de um sertão de antanho, imerso em um contexto social que valoriza a modernidade e o estrangeirismo em detrimento dos valores tradicionais e culturais.

A cenografia sertaneja apresentada por Elomar é configurada não somente pela relação do homem com a topografia, mas também pela representação das interações do indivíduo com a sociedade, a cultura e a história. Dessa forma, o compositor, que vivencia o contexto sertanejo, transfere suas próprias experiências para a enunciação e, em um movimento cíclico, essa enunciação participa e interfere no modo de vida do artista.

Assim, contemplamos também aspectos do que Maingueneau (2001, 2006) descreve como *bio/grafia*, no sentido da vida (bio) que influencia a obra (grafia) que, por sua vez, influencia a vida, pois cremos que não seria possível analisar separadamente as canções sem levar em consideração a situação de produção, uma vez que Elomar vivencia o sertão, é um sertanejo de fato e representa seu mundo através da paratopia criadora.

Apesar de ser um compositor aclamado pelos apreciadores e estudiosos da música e da cultura brasileira, e, de já existir um olhar acadêmico voltado para sua obra, Elomar é caracterizado pelo afastamento da *urbe* e de seus valores, como a absorção de culturas estrangeiras em detrimento da cultura local, o avanço da tecnologia, que gera a perda da “pureza” dos habitantes do campo, impregnados dos símbolos impostos pela mídia manipuladora. Por isso, o compositor mantém um afastamento quase total da vida urbana, da mídia e da imprensa, vivendo longe da cidade, em uma fazenda no sertão da Bahia, onde cria carneiros e bodes e compõe sua obra, na qual conserva as práticas culturais e histórias do imaginário sertanejo, recriadas na enunciação.

Elomar utiliza, na maioria das canções, um código de linguagem que faz referência à variedade linguística do interior nordestino e também ao português arcaico, que denomina de “linguagem dialetal sertaneza”. De acordo com Guerreiro (2007), o compositor utiliza o termo *sertanêz(a)* no lugar da palavra *sertanejo(a)* para diferenciar sua obra da produção musical nomeada pela mídia como “música sertaneja”, destinada ao consumo da grande massa.

Uma questão relevante na produção de Elomar é a interrelação de referências da música erudita, da música ibérica e de gêneros musicais típicos da cultura nordestina, como reflexo de sua experiência de vida. Nascido no interior da Bahia, de onde nunca se afastou por completo, vivenciou – e ainda vivencia – o universo sertanejo, entretanto também experienciou a vida urbana, no período escolar e acadêmico, em que teve acesso à erudição, pela leitura dos clássicos da literatura e da filosofia, além dos estudos no campo da Arquitetura e da Música.

Apresentamos, dessa forma, o nosso objeto de estudo, que é o discurso literomusical de Elomar, enunciado através das canções². Os métodos de análise utilizados em nossa pesquisa visam analisar os efeitos de sentido das canções de Elomar no quadro da música brasileira, assim como sua situação de enunciação. Os conceitos de *paratopia*, *posicionamento*, *interlândia*, *cenografia* e *ethos* desenvolvidos por Maingueneau (2001, 2006, 2008a, 2008b, 2010) são destacados para analisar os enunciados das canções selecionadas no *corpus* de nosso trabalho.

² Visto que diversas peças musicais contidas nos álbuns de Elomar são partes de suas composições operísticas, para fins analíticos, consideramos como *canções* as peças selecionadas em nosso *corpus*, por estarem dispostas nos álbuns selecionados como fonogramas independentes.

Em decorrência do objetivo geral e da teoria de base adotada, nossa pesquisa se caracteriza como exploratória analítica e interpretativa, na exploração de um *corpus* selecionado e na observação e estudo do conceito de paratopia discursiva na constituição do discurso literomusical do compositor Elomar. Concluída a análise, atribuímos significados mais amplos aos resultados, identificando como a paratopia legítima o posicionamento discursivo do compositor, caracterizado pelo enaltecimento dos valores sertanejos, considerados puros em oposição aos valores superficiais e impuros da urbe.

Com o objetivo de alcançar o propósito central de nossa pesquisa, partimos, em princípio, de uma revisão dos trabalhos de Maingueneau (1997, 2001, 2006, 2008a, 2008b, 2010) acerca do enfoque interdiscursivo, com a extensão do conceito de formação discursiva para prática discursiva; dos conceitos de posicionamento, gênero e investimento, com especial atenção para os investimentos linguístico e cenográfico e para o conceito de *ethos*; do conceito de paratopia, através do desenvolvimento das descrições de paratopia do enunciador de discurso constituinte e paratopia criadora, às quais está ligado o processo de embreagem paratópica.

Em relação ao discurso literomusical brasileiro, realizamos uma revisão dos estudos de Costa (2004, 2012), no que concerne à prática literomusical no Brasil, à organização dos critérios que definem os posicionamentos dos enunciadores, da paratopia desse discurso e de sua pretensão constituinte.

A fim de enriquecermos nossas análises, consultamos ainda estudos acerca da obra de Elomar, como os trabalhos de Ferreira (1983, 1991, 2002, 2012), Mello (2002), Schouten (2005), Bonazza (2006), Bastos (2006), Simões (2006) Guerreiro (2007), Cunha (2008), Martins (2009) e Ribeiro (2011).

Desde que despontou na década de 1970, com o álbum *Das barrancas do rio Gavião* (1972), que traz na contracapa um texto de apresentação³ escrito pelo poeta e compositor Vinícius de Moraes, Elomar tem sido objeto de variados estudos no meio

³ Transcrevemos partes do texto de Vinícius de Moraes, publicado no encarte do álbum de Elomar, *Das barrancas do Rio Gavião* (1972): “Pois assim é Elomar Figueira de Melo [Mello]: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus 34 anos de vida e muitos séculos de cultura musical, nisso que suas composições são uma sábia mistura do romancista medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestréis errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionista do Nordeste, com suas toadas em terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta de repente um cego cantor com os olhos comidos de glaucoma e guiado por um menino – anjo, a cantar façanhas de antigos cangaceiros ou ‘causos’ escabrosos de paixões expúrias sob o sol assassino do agreste.” (MORAES, 1972).

acadêmico. São trabalhos que se concentram na área da Literatura, da Linguística, da Música, da Antropologia, dentre outras. Alguns deles se tornaram obras de referência para pesquisas que têm como objeto as produções do compositor baiano, como os textos da medievalista Jerusa Pires Ferreira, os estudos de Simone Guerreiro e os de Darcília Simões, para citar os mais referidos.

Faremos, a seguir, uma breve descrição dos trabalhos que consideramos relevantes para nossa pesquisa.

Os estudos de Ferreira (1983, 1991, 2002, 2012) acerca das composições de Elomar, destacam-se por terem sido precursores na abordagem dos aspectos da obra do compositor, constando como referência na maioria dos trabalhos acadêmicos publicados.

Dentre as principais contribuições da pesquisadora no estudo da obra de Elomar, estão os glossários e textos explicativos contidos no encarte do álbum *Cartas Catingueiras* (1983), que auxiliam na compreensão da temática trabalhada e no vocabulário utilizado nos textos das canções. Além dos textos do encarte, Ferreira (1991, 2002, 2012) publicou ainda outros trabalhos, nos quais analisa os aspectos da tradição galego-portuguesa conservados nas peças musicais do compositor, sob o viés da pesquisa medievalista.

O trabalho de Mello (2002), na área da Música, apresenta uma abordagem fraseológica musical da peça “Dança do Ferrão”, inserida na ópera *O Retirante*. Para nosso trabalho, nos interessou o capítulo em que o pesquisador apresenta, de forma breve, as características gerais da obra de Elomar. Mello (2002) indica a ambiguidade das composições, em que há referências ao erudito (nas correlações entre o estilo trovadoresco do compositor e os *troubadour* da França do século XI e principalmente, na herança da música medieval galego-portuguesa) e ao popular (nas inserções de estruturas estilizadas do contexto folclórico da região Nordeste). O pesquisador apresenta ainda uma listagem da produção musical de Elomar, na qual divide a obra elomariana em: *Música culta* (incluindo 11 antífonas, que são composições sacras dedicadas a Deus; 4 galopes estradeiros, peças sinfônicas que fazem alusão às viagens de tropas e tropeiros pelo interior; 2 concertos e 13 peças para violão solo); *Cancioneiro* (incluindo 80 canções em sua maioria gravadas) e *Óperas* (*Bespas Esponsais Sertanas, A Carta, A Casa de Bonecas, Faviela, O Peão Mansador, Os Poetas são Loucos (mas conversam com Deus), Auto da Catingueira, De Nossa Vidas Vaporoas: “ensaios” e O Retirante*).

O trabalho de Schouten (2005), na área da Antropologia, busca apresentar uma etnografia para a música de Elomar utilizando o conceito de *limen*, isto é, o estágio de transição a que um neófito é submetido para que possa adquirir um novo *status* em determinada organização social. O objetivo do trabalho é entender como os ouvintes das grandes metrópoles recebem a obra de Elomar. O resultado dessa recepção é exatamente a experiência da liminaridade. Desse trabalho, importam para o nosso estudo as questões levantadas sobre a configuração da obra de Elomar numa dialética da proximidade e da distância, concebendo, assim, o que o compositor chama de *Sertão Profundo*, lugar imaginário situado numa dobra do tempo⁴, que traz elementos do sertão real e de um sertão reconfigurado, idealizado. Partindo dessa questão, o pesquisador descreve duas fases para a obra de Elomar: na primeira, estão concentradas as canções e na segunda, as composições operísticas (óperas, sinfonias e antífonas). Nas duas fases há a experiência da liminaridade, isto é, a tentativa do compositor, através das personagens, cenários e termos utilizados nas composições, de fazer com que o ouvinte experiencie o Sertão Profundo.

Para nossa pesquisa, o trabalho de Schouten (2005) se apresenta importante, uma vez que opera com a denominação *Sertão Profundo*, cuja liminaridade, no sentido de um estado *entre* estados, é expandida para a configuração do próprio compositor e de sua obra, o que possibilita a correlação entre o conceito de liminaridade, das ciências antropológicas com o conceito de paratopia, da Análise do Discurso.

Schouten (2005) ainda dispõe, em seu trabalho, um glossário reunido da obra elomariana, no qual apresenta a significação de palavras, expressões, termos musicais, termos relativos aos animais e topônimos, além da discografia completa do compositor.

Outro trabalho que nos interessou foi o de Bastos (2006), que pesquisa a inserção do movimento artístico que denomina *Nova Cantoria* – do qual fazem parte os compositores Elomar, Dércio Marques e Xangai – no cenário cultural brasileiro. Tal denominação provém de outro movimento poético musical, a Cantoria Nordestina, no qual a figura central é a do poeta cantador e se caracteriza pela hibridização das tradições galego-portuguesas e das tradições árabes⁵. Dessa forma, o pesquisador apresenta duas perspectivas para o movimento da Cantoria Nordestina, uma, que abrange a gama dos cantadores que se apresentam da maneira tradicional, nas feiras, nos encontros etc.; outra, em que participam os compositores

⁴ Schouten (2005) explica o conceito de *dobra do tempo*, baseado em depoimentos de Elomar: “tal formulação com base na física quântica e na teoria dos mundos paralelos parece ser uma tentativa ‘erudita’ de um conceito nativo, a *hora inselente* [...] momento que irrompe no meio da noite, quando tudo pára, dando espaço aos seres sobrenaturais.” (SCHOUTEN, 2005, p. 29-30).

⁵ Bastos (2006) afirma que a vertente de influência árabe ou semita parte da hipótese da pesquisadora Elba Braga Ramalho.

novos cantadores, cujos projetos se embasam em modos artísticos, musicais e poéticos distintos.

Bastos (2006) parte de conceitos teóricos das Artes Cênicas, da Etnografia e da Sociologia Cultural, utilizando os campos da análise dos espetáculos, da *performance*, dos procedimentos de subjetivação particulares de cultura, hibridização e etnocologia para analisar o que denomina de conjunto poético musical dos novos cantadores, imprimindo uma determinada personalidade para a cada um dos artistas que participam do movimento. O perfil artístico e performático dos três compositores – Elomar, Dércio Marques e Xangai – é descrito, sobretudo entre os anos de 1973 a 1984, período de maior produção dos integrantes do movimento. Ao final do trabalho, Bastos (2006) apresenta uma breve análise da ópera *Auto da Catingueira*, composta por Elomar, como representação elucidativa do conjunto instituído pelos três compositores.

O trabalho de Bonazza (2006) aborda, no âmbito dos estudos literários, o tema da religiosidade presente nas composições de Elomar, partindo da constatação da presença de fundamentos judaico-cristãos, reveladores do imaginário religioso nordestino, provenientes do estilo Barroco usual no período colonial. A pesquisadora busca embasamento na historiografia das mentalidades, da Idade Média brasileira e cultural, para estabelecer relações entre a representação do imaginário catingueiro nas letras das composições das obras do cancionero, *Fantasia leiga para um rio seco* (1981) e *Auto da Catingueira* (1984).

O trabalho organizado por Simões (2006) tem como foco principal o estudo filológico dos textos das composições, além da classificação fraseológica do dialeto regional e temporal com o objetivo de reconstituir as vivências de uma comunidade em determinada época. Traz ainda um estudo dos aspectos literários e musicais (gênero ópera), pelo fato de Elomar compor nos moldes eruditos. A pesquisadora apresenta também um estudo semiótico dos signos verbais nas letras das canções, partindo de critérios de seleção do *corpus* que contemplaram a natureza dos textos, os estilos linguísticos utilizados, o assentamento e estabilização do texto, fontes discográficas, edição e etiquetagem e comentário das letras das canções. Os textos de Cunha (2008) apresentam uma abordagem do universo da escrita e também dos aspectos musicais do cancionero de Elomar.

Também fizemos referência ao trabalho de Guerreiro (2007), que analisa a temática utilizada pelo compositor, fazendo um paralelo entre o autor e a obra. A pesquisadora explora a influência do medievalismo nas composições elomarianas, como

estratégia para proteger certos valores éticos e estéticos que objetam a dessacralização da arte moderna e desumanização da arte atual.

Guerreiro (2007) focaliza a questão do sagrado como tema que permeia toda a produção do compositor baiano, no estudo da antinomia entre termos referentes ao sagrado e seu embate entre o divino e o demoníaco. Tal questão está representada, no texto de Elomar, em duas figuras distintas: o artista, homem de várias facetas e o homem orientado por uma crença específica. A autora, no primeiro momento do livro, faz a caracterização do compositor como um poeta em tempo indigente e analisa a tensão entre o artista e o homem religioso. Em um segundo momento, apresenta o que denomina de “tramas” do sagrado. Por fim, num terceiro momento do livro a metáfora da travessia, presente em grande parte da obra elomariana, é abordada pela autora através da observação da consolidação de um estilo arcaico, como tática para proteger valores éticos e estéticos, superados pela mundanidade da arte hodierna.

Martins (2009) traz em seu trabalho monográfico, embasado teoricamente nos estudos culturais, um breve estudo sobre Elomar a partir da questão do hibridismo cultural na proposta musical do compositor retratado nas diferenças existentes entre cultura popular e cultura erudita. Utilizando o conceito de híbrido, descrito como a combinação de estruturas divergentes presentes na sociedade para a firmação de novas estruturas, podendo ser resultado de processos migratórios, turísticos ou intercambiais, o pesquisador analisa os personagens dos textos das canções “Chula no terreiro” e “Curvas do rio”. Martins (2009) também estende a análise à figura do compositor como sujeito histórico, que prega uma posição de resistência ao híbrido.

O trabalho de Ribeiro (2011), na área da Música, relaciona as linguagens verbal e musical através da análise da ária *Cena de espancamento na Paulista* da ópera *O Retirante*, composta por Elomar. Apresenta a concorrência de diversos gêneros discursivos musicais e literários no discurso musical do compositor. O pesquisador se fundamenta teoricamente nos estudos de Mikhail Bakhtin, sobretudo nas noções de gênero e enunciado e também nos estudos de Leonard G. Ratner, que na área da música faz incursões nas noções bakhtinianas de gênero e suas conexões com a linguagem musical.

Foram consultadas, ainda, entrevistas do compositor, matérias jornalísticas, comentários, críticas e artigos publicados em páginas da Internet editadas pela equipe técnica do compositor e/ou por pesquisadores.

Embasados pelos referidos trabalhos, após verificarmos que a obra literomusical de Elomar se constitui paratopicamente, organizamos um recorte temporal (1972 a 1983), em que foram selecionados três álbuns específicos: *Das barrancas do Rio Gavião* (1972), *Na quadrada das águas perdidas* (1978) e *Cartas catingueiras* (1983). Procedemos com a escuta das canções seguida da leitura dos respectivos textos.

Através da audição das canções e leitura dos respectivos textos, observamos que a paratopia se observa, no plano verbal, através do processo denominado por Maingueneau (2001, 2006) de *embreagem paratópica*. Percebemos, dessa forma, que a paratopia pode ser verificada no investimento linguístico e no investimento cenográfico dos textos das canções, o que nos levou a selecionar, no universo da pesquisa, as canções que pudessem ser analisadas a partir desse conceito.

Pela análise do processo de embreagem paratópica, no plano verbal da canção, chegamos à seguinte constatação: o discurso elomariano se constitui paratopicamente através do investimento linguístico e do investimento cenográfico dos textos das canções, nos quais o compositor investe numa paratopia que reflete seu posicionamento no campo literomusical do Brasil.

Nosso trabalho está organizado em duas partes. A primeira parte é dedicada aos aspectos teóricos e aos aspectos metodológicos da pesquisa, organizados nos seguintes capítulos: um capítulo voltado para a apresentação das colaborações de Dominique Maingueneau no campo da Análise do Discurso, no qual abordamos o *enfoque interdiscursivo* proposto pelo pesquisador francês, em que o discurso passa a ser considerado como um produto do interdiscurso. Apresentamos, ainda, a visão de Maingueneau (2008b) acerca do conceito de *prática discursiva*, que, por sua vez, parte da noção foucaultiana de formação discursiva. Maingueneau (2008b) propõe a observação da articulação entre o discurso e as instituições que o gerem, que tem, como fio condutor, um sistema de restrições semânticas comum.

Expomos os conceitos de: 1) *posicionamento* (MAINGUENEAU, 2001, 2006), que é a posição de um ou vários enunciadores em determinado campo discursivo; 2) *investimento*, referente aos modos produção e divulgação de um discurso; 3) *gênero*, que determina os investimentos que o enunciador deve aderir para demarcar seu posicionamento no campo discursivo, sendo uma condição da enunciação.

Nas seções seguintes, fazemos uma abordagem acerca dos investimentos linguístico e cenográfico, em que apresentamos os conceitos de *interlíngua*, *cenografia* e *ethos*. Em seguida, apresentamos a noção de *discurso constituinte*, desenvolvida por Maingueneau (2006), a partir dos estudos do discurso literário na França.

Abordamos o conceito de *paratopia* (MAINGUENEAU, 2001, 2006), tanto no que se refere à condição do enunciador quanto ao pertencimento desse enunciador a um campo discursivo constituinte. A gestão da paratopia do autor ocorre através da própria enunciação, que porta aspectos do processo criativo, caracterizando uma *paratopia criadora*, que reflete os processos de criação de uma obra e o mundo nela representado, apreendido pela *embreagem paratópica*.

Fazemos ainda, referência ao trabalho de Costa (2004), na relação do conceito de paratopia com o discurso literomusical no Brasil.

No segundo capítulo, apresentamos um panorama da constituição do discurso literomusical brasileiro, com base na pesquisa de Costa (2012), que compreende vários posicionamentos no campo discursivo da música popular. Apresentamos as características do posicionamento em torno da temática catingueira, do qual faz parte Elomar Figueira Mello.

O terceiro capítulo é dedicado aos aspectos metodológicos, no qual justificamos o recorte temporal e a escolha dos álbuns e das canções que fazem parte do *corpus* de nosso trabalho, bem como apresentaremos os estágios de nossa pesquisa.

A segunda parte do presente trabalho é dedicada ao discurso literomusical de Elomar Figueira Mello. No quarto capítulo, apresentamos as características do posicionamento discursivo do compositor, relacionadas à gestão de sua condição paratópica, revelada nas diversas esferas da enunciação (o processo criativo, o investimento linguístico, o investimento cenográfico e investimento genérico).

O quinto capítulo é dedicado às análises das canções selecionadas em nosso *corpus*. A partir da escuta e leitura dos textos das canções, observamos a presença de duas vertentes criativas, nas quais atua a paratopia e a partir das quais as análises foram conduzidas. A essas vertentes, demos a denominação de *vertente paratópica catingueira* e *vertente paratópica sertânica*. No capítulo dedicado às considerações finais, retomamos os resultados das análises e apresentamos nossas conclusões acerca dos problemas levantados.

Acreditamos que nossa pesquisa seja relevante na pretensão de conformar o nosso objeto com o referencial teórico e metodológico da Análise do Discurso de linha francesa, na utilização do conceito de paratopia, na proposta de uma leitura da obra literomusical de Elomar Figueira Mello que considere o conteúdo da obra, não como uma exterioridade do processo composicional, mas como uma parte do todo discursivo. Os objetivos de nossa pesquisa estão em conformidade com o estudo das relações entre categorias da língua e categorias do discurso em suas situações de uso.

Esperamos, ao final de nosso trabalho, ter elaborado uma descrição eficaz do discurso literomusical de Elomar Figueira Mello, que se constitui a partir de uma paratopia criadora, refletindo um posicionamento no campo da música popular brasileira. O posicionamento do compositor é fundamentado nos valores de uma tradição, de uma história e de uma cultura que configuraram no imaginário de nossa sociedade, a ideia que se tem atualmente de sertão.

2 COLABORAÇÕES DE DOMINIQUE MAINGUENEAU NA ANÁLISE DO DISCURSO

2.1 O primado do interdiscurso

O status da noção de interdiscurso alcançou um patamar elevado no âmbito da Análise do Discurso na França, a partir dos anos de 1980, quando foi adotada uma percepção mais complexa a respeito daquela noção, que tem como produto o próprio discurso.

É na chamada terceira época da disciplina, a AD-3⁶, que se inicia uma onda de críticas e questionamentos, por parte dos próprios estudiosos, acerca, principalmente, dos procedimentos teóricos e metodológicos utilizados até então. Michel Pêcheux, em célebre artigo em que traça um percurso da Análise do Discurso desde sua fundação, ressalta a emergência de novos procedimentos, pela desconstrução do que chama de “maquinarias discursivas”, que restringia a Análise do Discurso (sobretudo a AD-1) a um “procedimento por etapa, com ordem fixa, restrita teórica e metodologicamente a um começo e um fim predeterminados, e trabalhando num espaço em que as ‘máquinas’ discursivas constituem unidades justapostas.” (PÊCHEUX, 1997, p. 313). Isso significa colocar o *Outro*, da alteridade discursiva, em subordinação a um primado do *Mesmo*.

Pêcheux (1997) parte de alguns pontos de referência – surgidos através de críticas feitas à Análise do Discurso nas primeiras épocas – para a configuração da disciplina naquele período, são eles: a acentuação do primado teórico do *Outro* sobre o *Mesmo*; a derrocada dos procedimentos de análise com ordem fixa; a ampliação de pesquisas acerca dos encadeamentos intradiscursivos, com foco na abordagem da heterogeneidade enunciativa. Costa (2005), em resenha ao texto de Pêcheux, assinala a importância dos estudos de Jacqueline Authier-Revuz, pesquisadora francesa, naquela fase da disciplina, com o avigoro da abordagem não-subjetivista da discursividade:

Embora não seja citada por Pêcheux em seu artigo, é Jacqueline Authier-Revuz a principal representante dessa fase que vai reforçar o enfoque não-subjetivista da discursividade recorrendo para isso à psicanálise orientada pela releitura de Freud

⁶ Pêcheux (1997) descreve o percurso histórico da Análise do Discurso (AD) em três épocas (AD-1, AD-2 e AD-3), desde o período de 1960 até o início dos anos de 1980.

empreendida por Lacan e também ao chamado “princípio dialógico” concebido pelo círculo de intelectuais e pesquisadores liderados pelo filólogo e historiador Mikhail Mikhilovith Bakhtin, ao mesmo tempo em que radicalizará a primazia do outro sobre o mesmo. (COSTA, 2005, p. 28-29).

O tema da interdiscursividade foi precedido pela questão do sujeito discursivo, cerne das críticas às primeiras fases da disciplina. Havia uma preocupação em tirar o sujeito do centro da discursividade para colocá-lo nas fronteiras da comunicação, onde a heterogeneidade discursiva pode ser desvelada. Dessa forma, o Outro passa a ser tomado como elemento principal na configuração do Mesmo.

No debate acerca da interdiscursividade, o pesquisador francês Dominique Maingueneau propôs uma abordagem na qual apresentou a hipótese do primado do interdiscurso⁷ sobre o discurso, partindo da perspectiva de uma heterogeneidade constitutiva, em que os discursos do Mesmo e do Outro estão de tal forma entrelaçados, que não há, a princípio, como fazer a distinção entre os dois.

Tal hipótese trabalha com duas vertentes, consideradas por Maingueneau (2008b) como vertente *fraca* e vertente *forte*. A primeira aponta que, para se chegar à especificidade de um discurso, é preciso que sejam analisadas as relações desse discurso com outros. A segunda indica que todos os discursos se constituem pelas relações de dependência dos discursos outros e que seria impossível a formação de uma identidade discursiva específica sem a presença deles.

Maingueneau (2008b) problematiza o termo “interdiscurso”, sugerindo uma reelaboração do conceito em três linhas, designadas como, *universo discursivo*, *campos discursivos* e *espaços discursivos*.

O universo discursivo “representa necessariamente um conjunto finito, mesmo que ele não possa ser apreendido em sua globalidade” (MAINGUENAU, 2008b, p. 33). Trata-se de uma descrição norteadora para a segunda linha conceitual, a dos campos discursivos, que configuram um “conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo” (MAINGUENAU, 2008b, p. 34). A palavra concorrência, segundo o autor, deve ser entendida também como união, reciprocidade entre discursos que possuem a mesma função na sociedade. Dessa forma, todo discurso é constituído no interior de um campo

⁷ Cf. MAINGUENAU (2008b).

discursivo, conforme as formações discursivas já existentes. Finalmente, a terceira linha conceitual, a dos espaços discursivos, que são definidos como “subconjuntos de formações discursivas que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 35).

Como demonstração de sua hipótese, Maingueneau (2008b) analisou, dentro do espaço discursivo do discurso religioso, os modos de constituição interdiscursiva de dois subconjuntos do campo religioso do século XVII, no período da Contra-Reforma francesa, o discurso humanista devoto e o discurso jansenista, com a observação da construção de regras semânticas de um grupo em relação ao outro.

Foi observado que o discurso de cada grupo do campo discursivo em questão, constituía-se em oposição ao seu Outro, numa *interconstituição* regida por duas categorias semânticas, a /Consistência/ e a /Flexibilidade/. Os enunciadores que pertenciam ao grupo dos humanistas devotos entendiam a categoria /Consistência/, do grupo dos jansenistas, como /Rigidez/, deformando a ideia do comportamento condizente com os princípios religiosos, pregada pelo jansenismo. Para os humanistas devotos, /Consistência/ era traduzida como falta de flexibilidade. Os jansenistas, por sua vez, entendiam a categoria humanista devota /Flexibilidade/ como falta de consistência, apontando no grupo rival, a falta de consonância com os preceitos da igreja.

O processo de constituição interdiscursiva nos subconjuntos do campo religioso, estudado por Maingueneau (2008b), é apenas um exemplo da alteridade constitutiva dos discursos, que pode ser observada nos mais diversos campos discursivos.

O mais importante, no reconhecimento do primado do interdiscurso sobre o discurso é, segundo Maingueneau (2008b), “incitar a construir *um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro.*” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 35-36, grifo do autor).

Nesse sentido, as possibilidades semânticas definem somente um lugar de trocas entre os discursos, mas não são capazes de determinar uma identidade discursiva fechada em si.

A proposta do primado do interdiscurso vai de encontro com os procedimentos utilizados pela Análise do Discurso nos anos de 1960, que tinham por objetivo descrever a

identidade de cada formação discursiva em confronto com ela mesma, através do estabelecimento de centros de invariância em torno de determinados pontos privilegiados do discurso. Naquela época, a relação com as outras formações discursivas era observada exclusivamente através da justaposição de unidades externas. O interdiscurso, dessa forma, correspondia às relações intradiscursivas. A hipótese de Maingueneau (2008b) do primado do interdiscurso subverte justamente a ideia de equivalência entre exterior discursivo e interdiscurso; este, na verdade, está no cerne do intradiscurso. O Outro, dessa forma,

[...] não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que ele seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma. Ele é aquele que faz sistematicamente falta a um discurso e lhe permite encerrar-se em um todo. É aquela parte de sentido que foi necessário o discurso sacrificar para constituir a própria identidade (MAINGUENEAU, 2008b, p. 36-37).

Um caráter dialógico dos enunciados do discurso, de acordo com o pesquisador francês, decorre justamente da impossibilidade de se separar o Mesmo do Outro, pois os discursos interagem entre si, e é a partir dessa interação que há o funcionamento intradiscursivo. A formação discursiva tem como princípio o conflito entre o discurso do Mesmo e o discurso do Outro, desse modo, a coerência semântica torna-se apenas um princípio acessório.

Com isso, a relação entre a heterogeneidade constitutiva e a heterogeneidade mostrada é superada pelo fato da presença do Outro não poder ser apreendida exclusivamente através das marcas linguísticas. O Outro, no discurso, assume também o papel de interdito, ou seja, o “dizível faltoso” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 37). O discurso define uma possibilidade de enunciados que incutem determinado posicionamento, da mesma forma, há também a possibilidade de enunciados interditos, que são atribuídos ao Outro e são ponto de partida para a construção do dito, ou seja, “não há necessidade de dizer, a cada enunciação, que ele não admite esse Outro, que exclui pelo simples fato de seu próprio dizer.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 37).

Isso significa que a relação de rejeição do discurso do Outro pelo discurso do Mesmo configura um caráter dialógico para os discursos. É exatamente através dessa relação de rejeição que se dá a estabilização dos discursos, pois,

a partir do momento em que as articulações fundamentais de uma formação discursiva encontram-se presas nesse dialogismo, a totalidade dos enunciados que se desenvolvem através delas está, *ipso facto*, inscrita nessa relação e todo enunciado do discurso rejeita um enunciado, atestado ou virtual, de seu Outro do espaço discursivo. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 38).

Como um raciocínio sobre a relação de rejeição do discurso Outro pelo Mesmo, Maingueneau (2008b) ressalta que não é viável, na observação do processo de transformações interdiscursivas, considerar a existência de uma dissimetria entre os protagonistas do espaço discursivo. Isto é, o processo de constituição dos discursos não ocorre unicamente por etapas lineares, em que o discurso do Mesmo – discurso “segundo” – sempre se constitui através do discurso do Outro – discurso “primeiro” – não havendo possibilidade de o inverso acontecer.

Na verdade, os discursos segundos, ao se constituírem, tendem a desestabilizar os fundamentos dos discursos primeiros. Em virtude da variabilidade das transformações interdiscursivas que se podem empregar aos fundamentos semânticos das formações discursivas, infere-se que,

A partir do momento em que essa transformação é um processo que diz respeito ao conjunto de condições de possibilidades semânticas do discurso primeiro e cujo produto é um discurso concorrente, concebe-se facilmente que o discurso segundo seja imediatamente apreendido pelo discurso primeiro como uma figura privilegiada de seu Outro. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 39).

O pesquisador chega à conclusão de que há um duplo estatuto na constituição do espaço discursivo, em que é estabelecida uma relação conflituosa entre dois discursos concorrentes. Isso significa que esse espaço se constitui seguindo um modelo dissimétrico e também um modelo simétrico. A respeito dessa relação conflituosa entre os discursos, Maingueneau (2008b) observa que o discurso segundo, em seu processo de estabilização, passa por duas fases descritas como *fase de constituição* e *fase de conservação*.

Na fase de constituição, o discurso segundo é estabelecido através da oposição ao discurso primeiro, conservando ainda sua grade semântica. Já na fase de conservação, a presença do Outro se dissipa, contudo as novas relações interdiscursivas continuarão seguindo os moldes da grade semântica original, uma vez que, “o discurso não desaparece, seus suportes não se dissipam brutalmente, mas ele recua para a periferia, ou situação na qual pouco se pensa, a área semântica que ele recobria é total ou parcialmente retomada por outra, ou redistribuída entre várias.” (MAINGUENAU, 2008b, p. 41).

Dessa forma, o discurso segundo, do Mesmo, conserva o discurso primeiro, do Outro, ao qual se opõe. E, justamente por essa conservação, é que se podem apreender as relações interdiscursivas. Contudo, tal conservação não tem duração indefinida, uma vez que, a partir de certo momento o sistema que consolida a formação discursiva se dissipa, dissipando-se também a ligação com o Outro constitutivo. Portanto, não há coincidência entre a instância semântica de um enunciado com aquela que seu autor tenta recuperar, pois o sistema semântico encontra-se inserido em um campo, perpassado não por um único discurso, mas por inúmeros, conformando uma infinidade de interligações.

Maingueneau (2008b) chama a atenção para a característica da descontinuidade que o interdiscurso atribui aos espaços discursivos:

Nossa hipótese mantém uma dupla relação com a descontinuidade, suscitando certas linhas de ruptura, eliminando outras. Suscita rupturas ao instituir zonas de regularidades, espaço ou formação discursivos, que se distanciam dos processos de continuação familiares à história tradicional das ideias. [...] Mas, ao mesmo tempo, o fato de procurar pensar formas de *transição* entre essas zonas de regularidade, de afirmar o interdiscurso como unidade pertinente, nos leva a recusar toda justaposição de regiões discursivas insulares. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 42, grifo do autor).

Assim, os espaços discursivos não são elementos justapostos; na verdade, eles configuram-se como elementos em constante trânsito no interior do interdiscurso.

Visando dar conta do interdiscurso, Maingueneau (2008b) propõe a definição de um *sistema de restrições semânticas* que estabelece os critérios de seleção dos textos aptos a participarem de determinada formação discursiva. Tal sistema atua sobre duas esferas, o universo intertextual e os diversos dispositivos retóricos utilizados na enunciação e, de acordo com o discurso a ser considerado, o conteúdo dessas esferas pode variar. Com isso, o

tratamento que determinado discurso confere ao universo do intertexto e aos dispositivos retóricos é regulado exclusivamente por um sistema de restrições, este, por sua vez, configura uma competência discursiva.

A *competência discursiva* não deve ser pensada como um princípio que prioriza a existência de um sujeito único, ela supõe, antes de tudo, “uma exterioridade absoluta entre a *posição* enunciativa e os Sujeitos que vêm ocupá-la.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 51, grifo do autor). O pesquisador atribui à competência discursiva o fato da existência de uma relação íntima de um sistema de restrições do discurso de configuração simples e a possibilidade de dominá-lo, ou seja, “os Sujeitos estão tanto menos presos a um ‘paradigma’ quanto mais o acesso a um novo paradigma discursivo é formalmente fácil.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 53).

Como ilustração do que caracteriza o enunciador de um discurso, Maingueneau (2008b) faz alusão à prática da imitação, em que é atribuída ao imitador certa competência para produzir textos a partir de outros. Dessa forma, o enunciador de discurso

[...] é ao mesmo tempo ‘leitor’ de sua própria produção, e a identificação de enunciados de outrem como decorrente de seu próprio discurso pode ser pensada como coincidência com enunciações virtuais, as que ele mesmo poderia ou deveria ter realizado. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 54-55).

Maingueneau (2008b) destaca que a competência, no espaço discursivo, deve ser pensada em relação ao interdiscurso, dessa forma, trata-se, na verdade de uma *competência interdiscursiva*, que configura

- a aptidão para reconhecer a incompatibilidade semântica de enunciados da ou das formação(ões) do espaço discursivo que constitui(em) seu Outro;

- a aptidão de interpretar, de traduzir esses enunciados nas categorias de seu próprio sistema de restrições. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 55).

Contudo, é preciso que se considere o fato de não haver possibilidades do enunciador de discurso retirar os enunciados que constituem o seu Outro discursivo de seus fechamentos semânticos; ele apenas pode tomá-los como empréstimo. E que a competência

discursiva só pode ser relacionada com as regularidades interdiscursivas estabelecidas historicamente e não com os percursos biográficos individuais dos enunciadores.

Maingueneau (2008b) propõe ainda a configuração de uma *semântica global* que privilegia a integração dos diversos planos de um discurso, uma vez que derivam dos mesmos fundamentos semânticos. Trata-se de um modelo de análise que tem por procedimento integrar várias dimensões discursivas a fim de que se possa especificar o “funcionamento discursivo que, em graus diversos, investiu as vivências dos sujeitos.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 96).

Dessa maneira, o analista deve considerar como dimensões relevantes: a *intertextualidade*, que contém os “tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 77); o *vocabulário*, uma vez que “as unidades lexicais tendem a adquirir o estatuto de signos de pertencimento. Entre vários termos *a priori* equivalentes, os enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 81); os *temas* que devem ser considerados a partir de sua relação com as articulações do modelo semântico; o *estatuto do enunciador e do destinatário*, pois “cada discurso define um *estatuto* que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 87, grifo do autor); a *dêixis enunciativa*, uma vez que o “ato de enunciação supõe a instauração de uma ‘dêixis’ espaciotemporal que cada discurso constrói em função de seu próprio universo.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 88); o *modo de enunciação*, que é a forma particular como determinado discurso enuncia seu dizer; e por fim, o *modo de coesão*, que se refere “à maneira pela qual um discurso constrói sua rede de remissões internas.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 94).

Um ponto importante abordado por Maingueneau (2008b) é a questão da *polêmica*. De acordo com o pesquisador, existe certa indiferença no tratamento entre determinadas formações discursivas que participam do mesmo campo, ao passo que outras formações estão imersas em polêmicas. Isso significa que há no espaço discursivo um processo constitutivo de interincompreensão generalizada, em que os enunciados do Outro

Só são “compreendidos” no interior do fechamento semântico do intérprete; para constituir e preservar sua identidade no espaço discursivo, o discurso não pode haver-se com o Outro como tal, mas somente com o *simulacro* que dele constrói. (MAINGUENEAU, 2008b, p 100, grifo nosso).

Nesse sentido, o discurso do Outro será sempre tomado, como um “simulacro”, compondo apenas uma parte do todo, a partir da qual o discurso do Mesmo se constitui.

Observamos, assim, que a proposta de Maingueneau (2008b) do primado do interdiscurso sobre o discurso contém diferentes propostas, provindas de domínios teóricos distintos, dentre as quais a heterogeneidade, que, por sua vez, está embasada no conceito de dialogismo. Essas propostas estão na base do conceito de interdiscurso, que coloca em evidência a ideia de Outro discursivo.

No âmbito de nossa pesquisa, à luz das considerações de Maingueneau (2008b), consideramos o discurso de Elomar como um discurso perpassado por alteridades discursivas, a partir das quais se constitui na medida em que reitera, de forma explícita ou não, uma exclusão ou, por outro lado, uma inclusão do que configura como o discurso do Outro. Em outras palavras, o discurso do Mesmo se constitui através da adesão ou negação do discurso do Outro, conservando um apanhado de referências semânticas, que são passíveis de serem apreendidas. Dessa forma, o discurso de Elomar, por participar de um campo discursivo que contém uma infinidade de outros discursos concorrentes, mantém uma inter-relação com esses mesmos discursos. A concorrência, no entanto, não deve ser entendida somente como uma oposição, mas também como uma parceria.

2.2 Prática discursiva

Outra hipótese apresentada por Maingueneau (2008b) traz a questão da mudança que ocorre na estrutura e no funcionamento dos diversos grupos de um espaço discursivo que, em princípio, deveria ser estável e neutro. O pesquisador francês propõe a observação da relação entre os discursos com as instituições que o gerem, que têm por fio condutor, um sistema de restrições semânticas comum. O foco é, então, a possibilidade da articulação discurso/instituição:

Se se constata que a mudança de dominação discursiva num campo é acompanhada também de uma mudança correlativa dos espaços institucionais, e que tal mudança é pensável em termos de semântica global, isso significa que também nesse nível não

há transformação gradual dos enunciadores de um discurso em enunciadores de outro discurso por uma série de micro evoluções, mas substituição do conjunto de uma população de enunciadores, de uma rede de produção-difusão etc... de um certo tipo por outros. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 121)

Dessa forma, as mudanças que ocorrem nos discursos também acontecem nas instituições que os conduzem. Exemplo disso é apresentado por Maingueneau (2008b), com o discurso religioso dos humanistas devotos, em que houve uma dinâmica organizacional baseada na reunião de uma quantidade elevada de fiéis e na recusa de qualquer ruptura entre a sociedade laica e a sociedade religiosa. Daí o surgimento das sociedades religiosas como ordens regulares, seminários, congregações etc.

Além do modo de enunciação, as mudanças se estendem para as relações humanas internas dessas sociedades, refletindo-se no tom dos enunciadores que estão posicionados em seu centro, que assumem, por sua vez, o papel de modelos a serem seguidos. A organização dos discursos segue a organização das instituições na qual estão inseridos, uma vez que, as “enunciações são tomadas pela mesma dinâmica semântica pela qual a instituição é tomada” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 128).

O olhar sobre a enunciação discursiva é ampliado por Maingueneau (2008b), que aponta um tema relevante para a constatação da imbricação entre discurso e instituição. Esse tema se refere à *intertextualidade*, que indica o modo como os textos devem coexistir no discurso, e, que textos deverão compor uma biblioteca modelo, legitimadora e qualificadora dos enunciados desse discurso. Para que um texto participe de determinada formação discursiva, é preciso que seu enunciador tenha a *vocação enunciativa*, ou seja, as “condições assim postas por uma formação discursiva para que um sujeito nela se inscreva” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 130). Desse modo, a vocação enunciativa enriquece a noção de competência discursiva, pois é integrado a esta o estatuto dos enunciadores e seu modo de enunciação e ainda apresenta uma vertente pragmática que “define também as condições de legitimação do dizer.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 131).

Outro domínio no qual o discurso define restrições é o da preparação da enunciação, que Maingueneau (2008b) convencionou chamar de *ritos genéticos*. Os ritos são uma série de operações que um sujeito elabora para produzir um enunciado. Eles não são necessariamente ligados a um dado momento e a uma dada sociedade. Cabe ao enunciador traçar seu próprio percurso, lançando mão de sua vocação enunciativa, que “supõe uma

harmonização mais ou menos estrita entre as práticas individuais do autor e as representações coletivas nas quais ele se reconhece e que comunidades mais ou menos amplas, verão, por sua vez, encarnadas nele.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 133).

Além de comentar sobre os campos da enunciação, que admitem as relações entre instituição e enunciador, Maingueneau (2008b) enfoca as *condições de emprego* dos textos produzidos por um discurso. Tais condições estão intrinsecamente ligadas às condições de produção. Nesse ponto, os modos de difusão são elementos relevantes, pois são esquematizados pela organização institucional que, por sua vez, também define os *modos de consumo* desses discursos. É importante ressaltar a questão dos gêneros em relação aos modos de difusão, visto que a concepção usual de gênero transcende seu estatuto formal, abrangendo também as condições de uso dos textos que dele resultam. Como exemplo da questão genérica, Maingueneau (2008b) utiliza o poema:

O fato de um poema ser destinado a ser cantado, acompanhado por um instrumento de certo tipo, lido em voz alta em uma reunião social, ou percorrido pelos olhos solitariamente, consumido nesse ou naquele outro tipo de circunstâncias... tem uma incidência radical sobre seu tamanho, seu recorte em estrofes, suas recorrências etc... (MAINGUENEAU, 2008b, p. 134).

Dessa forma, o modo de consumo é modificado em decorrência da passagem de um discurso a outro, logo os ritos genéticos e a comunidade enunciativa também podem sofrer mudanças.

Na apresentação dos aspectos da discursividade, Maingueneau (2008b) propõe a rearticulação de todos eles, uma vez que são regidos por uma mesma rede semântica. A discursividade, segundo o pesquisador francês, não deve ser pensada sob a forma de sucessão, pois “não há, inicialmente, uma instituição, depois uma massa documental, enunciadores, ritos genéticos, uma enunciação, uma difusão e, por fim, um consumo, mas uma mesma rede que rege semanticamente essas diversas instâncias.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 136).

Assim, a noção de discurso é reelaborada por Maingueneau (2008b), e indica “uma imbricação semântica irreduzível entre aspectos textuais e não-textuais” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 136), de modo que o analista é levado a definir o objeto de

estudo, que não é aquele discurso que permanece no âmbito do estritamente textual, mas sim, a *prática discursiva*, entendida como

[...] um processo de organização que estrutura ao mesmo tempo duas vertentes do discurso. A noção de “prática discursiva” integra, pois, estes dois elementos: por um lado, a formação discursiva, por outro, o que chamaremos de **comunidade discursiva**, isto é, o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva. A “comunidade discursiva” não deve ser entendida de forma excessivamente restritiva: ela não remete unicamente aos grupos (instituições e relações entre agentes), mas também a tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e modos de vida. (MAINGUENEAU, 1997, p. 56, grifo do autor).

Portanto, a prática discursiva se configura através dos sistemas de relações entre os diversos aspectos da discursividade e as instituições que a regem.

Maingueneau (2008b) amplia ainda o sistema de restrições semânticas dos discursos para os diversos domínios semióticos. O sistema de restrições semânticas não se configura como uma gramática geradora de enunciados, mas se pauta sobre as organizações de sentido, que se aplicam aos diversos suportes semióticos, pois “O pertencimento a uma mesma prática discursiva de objetos derivados de domínios semióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 138). Isso significa rejeitar a abordagem “insular”, que se configura no isolamento de cada domínio.

A prática discursiva é definida como a unidade de análise referente, capaz de associar diversos domínios semióticos, tais como enunciados, obras de arte, peças musicais etc. Uma maior abrangência da unidade de análise determina que o sistema da formação discursiva deva restringir os modos de estruturação dos domínios semióticos e não considerá-los como equivalentes em sua estrutura.

Nesse sentido, Maingueneau (2008b) propõe a distinção entre *texto*, para indicar “os diversos tipos de produções semióticas que pertencem a uma prática discursiva” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 139) e *enunciado*, que trata de “textos em sentido estrito, isto é, de produções linguísticas” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 139). Ênfase é dada na generalização de *texto*, em sua disposição própria de ser investido por um mesmo sistema

semântico. O pesquisador ainda chama a atenção para o fato da livre coexistência dos textos de diversos domínios semióticos, dentro de determinada formação discursiva, pois

Não é qualquer domínio que pode figurar com qualquer outro, e essas restrições são função, ao mesmo tempo, do gênero de práticas discursivas envolvidas e do conteúdo próprio de cada uma. [...]

O gênero da prática discursiva impõe restrições que se relacionam com o contexto histórico e com a função social dessa prática. [...] quanto às restrições ligadas a um discurso particular, elas definem associações preferenciais, exclusões, marginalizações... específicas; [...] não existe independência entre o funcionamento ‘interno’ de cada domínio da prática discursiva e sua maneira de definir suas relações com as outras. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 139-140).

Em consequência da cobertura de um sistema semântico único para as diversas práticas semióticas, em uma unidade discursiva própria, deve-se colocar sob a mesma norma o princípio de competência discursiva, não podendo se conservar esse princípio exclusivamente aos enunciadores linguísticos.

Com isso, os aspectos da discursividade como o *modo de coexistência dos textos*, a *vocação enunciativa*, os *ritos genéticos* e as *condições de emprego* estão subordinados a certo número de condições que estabelecem sua legitimidade. Nessa perspectiva, apreendemos o discurso literomusical a partir da imbricação semântica dos aspectos relacionados ao texto com aqueles aspectos que transcendem o domínio textual, definidores de uma prática discursiva literomusical. Em nossa pesquisa, consideramos o discurso de Elomar como uma prática regida pelo funcionamento da instituição discursiva, na observação dos aspectos intertextuais, da vocação enunciativa e do processo criativo, que se refletem, por sua vez, na enunciação da obra literomusical.

2.3 Posicionamento, gênero e investimento

No estudo do discurso literário na França entre os séculos XVI e XX, na época em que a Literatura “associa uma *intelligentsia*, para quem o legível é o único fundamento do verdadeiro, a uma definição do indivíduo como cidadão e com ideias de alfabetização generalizada, de submissão à Lei escrita.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 23-24), Maingueneau

(2001, 2006, 2010) traz à discussão o tema dos *posicionamentos* no campo discursivo da literatura.

O posicionamento é pressuposto pela trajetória *bio/gráfica* do autor e comporta *investimentos* definidos dos gêneros. O conceito de posicionamento é formulado a partir da noção de prática discursiva, pois “não são apenas doutrinas estéticas mais ou menos elaboradas; são indissociáveis das modalidades de sua existência social, do estatuto de seus autores, dos lugares e práticas que eles investem e que os investem.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 151). O posicionamento, de uma forma abrangente, equivale ao estabelecimento e à conservação de uma *identidade enunciativa*.

Inúmeros posicionamentos podem interagir no interior de um campo discursivo, como lugares de partida de enunciados que necessitam admitir os embates atribuídos pelo próprio caráter do campo, de forma a regular e validar seus espaços de enunciação. Mas, é necessário ter certa cautela ao se relacionar o posicionamento com a figura do autor, pois, “Trata-se da construção de uma identidade enunciativa que é tanto “tomada de posição” como recorte de um território cujas fronteiras devem ser incessantemente redefinidas.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 151). Assim, um posicionamento é definido através das fronteiras estabelecidas pelo autor, em uma dada conjuntura social e/ou discursiva (campo discursivo). Essas fronteiras, por sua vez, podem ser redefinidas de acordo com as requisições da conjuntura sociodiscursiva.

Maingueneau (2001) relaciona o posicionamento ao gênero, no estudo do discurso literário francês. De acordo com o pesquisador, a pertinência de uma obra a um gênero a coloca em relação às classes genealógicas⁸, no caso, aos gêneros que atuam na *esfera literária*, uma espécie de “biblioteca imaginária” de obras cujas marcas foram conservadas e da qual somente uma pequena parte é acessível a partir de um período e de um espaço determinados. Dessa maneira, demarcar um posicionamento é situar-se “em relação um certo percurso dessa esfera com o lugar que, por sua obra, o autor se confere no campo.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 68).

⁸ Maingueneau (2001) utiliza a descrição “classes genealógicas”, apresentada por Jean-Marie Schaeffer, que englobam os gêneros estabelecidos historicamente e se fundamentam na hipertextualidade: “Quando, por exemplo, um dramaturgo inglês do século XVII intitula de ‘tragédia’ uma determinada obra sua, faz isso referindo-se a certas características de obras anteriores que retoma mais ou menos fielmente; insere-a em uma ou várias ‘classes genealógicas’.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 64).

Contudo, cabe aos autores que pretendem estabilizar seus posicionamentos no campo discursivo demonstrar o que Maingueneau (2006) descreve como *autoridade e vocação enunciativa*, que é a capacidade que cada autor tem de se orientar pela autoridade que tem capacidade de alcançar, dado seus méritos e o percurso que projeta a partir deles em um dado estado do campo. Nessa perspectiva, o posicionamento “não se limita a defender uma estética, definindo também, de modo implícito ou explícito, o tipo de qualificação exigida para se ter autoridade enunciativa, desqualificando com isso os escritores [autores] contra os quais ela se constitui.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 152). Assim, para dar legitimidade à obra, o autor deve ter certo domínio daquilo que propõe abordar, ou seja, deve possuir autoridade enunciativa, que será adquirida durante o percurso que o enunciador fará no campo discursivo que, por sua vez, está condicionado à determinada época. Dessa maneira, um estado histórico define certos “perfis” que o autor deverá seguir, a fim de autorizar seu discurso.

Maingueneau (2006) coloca sob o domínio da vocação enunciativa a cultura e o modo de vida do autor, que legitimam sua enunciação. O pesquisador entende que

Definir no texto uma vocação enunciativa equivale a justificar as escolhas já feitas, mas também construir um esquema de vida que determina as escolhas ulteriores. Trata-se de uma aposta no futuro que só tem chance de ser coroada de êxito se os escritores do grupo conseguirem impor o tipo de qualificação ao qual vinculam sua produção, o que evidentemente implica que obras de qualidade venham atestar ser bem fundada essa qualificação teatralmente exibida.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 154).

Ao considerar o posicionamento no campo discursivo da literatura, o pesquisador entende como *posições* as “doutrinas”, “escolas”, “movimentos” etc, pesquisados nos estudos literários, o que faz com que a polissemia da palavra *posição* seja observada no eixo de uma “tomada de posição” e também no eixo de um pertencimento a um espaço de embates, por exemplo, uma “posição” militar. A palavra “posição” pode ser entendida tanto como uma tomada de posição quanto uma ancoragem num espaço conflitual.

Para ocupar uma determinada posição no campo discursivo, o autor, através da obra, deve intervir na hierarquia genérica, traçando um percurso para suas produções em

gêneros selecionados. Assim, posicionar-se “é enquadrar a obra em determinado gênero e não em outros” (MAINGUENEAU, 2001, p. 69). Todavia, enquadrar a obra em determinado gênero não é uma escolha que está fora do âmbito da criação, configurando-se na verdade como um processo constitutivo dos posicionamentos. Isso significa que, só é possível definir certa posição no campo discursivo através de determinados gêneros, que, por sua vez, são estabelecidos em relação a gêneros configurados como seus *outros*, pois “uma posição não opõe seu(s) gênero(s) a todos os outros em bloco, *define-se essencialmente com relação a certos outros que privilegia.*” (MAINGUENEAU, 2001, p. 70, grifo do autor).

A relação entre tomada de posição e genericidade é variável conforme a época e o próprio posicionamento. Existem posicionamentos que se caracterizam justamente pela tentativa das obras de não se enquadrarem em nenhuma configuração genérica; outros, por sua vez, admitem obras dependentes de gêneros já consagrados. Tanto no primeiro caso quanto no segundo, é preciso que se entenda que a recusa ou a retomada de certos gêneros são configurações que dão sentido ao próprio posicionamento.

A definição de gênero, como afirma Maingueneau (1997), ainda não está fechada completamente, uma vez que,

[...] os gêneros encaixam-se, frequentemente, uns nos outros [...] Além disso, um mesmo texto encontra-se geralmente na intersecção de múltiplos gêneros. [...] Mas, se há gênero a partir do momento que vários textos se submetem a um conjunto de coerções comuns e que os gêneros variam segundo os lugares e as épocas, compreender-se-á facilmente que a lista dos gêneros seja, por definição, indeterminada. (MAINGUENEAU, 1997, p. 35).

Dessa forma, como explica o pesquisador francês, torna-se um trabalho impossível aquele de definir uma lista de gêneros do discurso. Ao analista cabe fazer um recorte genérico em função dos objetivos almejados na pesquisa. Um caminho viável para a questão do gênero é a abordagem das próprias coerções genéricas, ou seja, deve-se transpor a visão de gênero em sua compleição puramente formal (um conjunto de procedimentos), a fim de que o gênero seja entendido em sua concepção “institucional”. Assim, o aspecto formal estaria articulado ao grupo de fatores da prática enunciativa.

Maingueneau (2006) apresenta um quadro genérico, no qual traça um percurso do gênero na Análise do Discurso de orientação francesa, desde sua definição na história.

A noção de gênero, que tem origem na Antiguidade, repercutiu nos estudos literários e também no uso comum, no qual o gênero é uma espécie de norteador para o indivíduo no complexo das produções textuais.

Essa noção ainda é geradora de debates científicos, nos estudos do texto e nos estudos do discurso, nos quais, a depender dos critérios empregados, ocorre o uso de tipologias, que combinam especificidades *linguísticas*, “em particular em termos de enunciação, de distribuição estatística de marcas linguísticas e de organização textual” (MAINGUENEAU, 2006, p. 234); *funcionais*, “texto lúdico, didático etc” (MAINGUENEAU, 2006, p. 234); *situacionais*, “os tipos de atores envolvidos, as circunstâncias da enunciação, o canal usado etc” (MAINGUENEAU, 2006, p. 234) e *discursivas*, “para o caso daquelas que combinam caracterizações linguísticas, funcionais e situacionais” (MAINGUENEAU, 2006, p. 234).

Dessa maneira, a categoria do *gênero do discurso* é estabelecida a partir de critérios situacionais, pois indica regras de comunicação fixadas sócio-historicamente e que são “concebidos habitualmente com a ajuda das metáforas do ‘contrato’, do ‘ritual’ ou do ‘jogo’.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 234). À medida que a sociedade evolui, os gêneros, naturalmente, também evoluem, transformando-se de acordo com as variações em seu modo de existência material.

As obras, nos diversos campos discursivos, necessitam ser remetidas ao aparecimento de *modos distintos de comunicação*, isto é, uma obra não se limita “a representar um real exterior a ela, mas define igualmente um quadro de atividade que é parte integrante do universo de sentido que ela simultaneamente pressupõe e pretende impor.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 229).

Por influência das pesquisas na etnografia da comunicação, dos estudos de Bakhtin acerca do gênero e também das tendências da pragmática, a noção de gênero passou a ser entendida de forma mais abrangente, indicando o aglomerado de enunciados produzidos numa sociedade.

A partir da proposta bakhtiniana, de que a comunicação verbal supõe a existência de gêneros do discurso, foram traçados certos parâmetros para os gêneros. Maingueneau (2006) enumera alguns desses parâmetros, que se baseiam em:

- *Uma finalidade*: todo gênero do discurso visa provocar certo tipo de modificação da situação de que é parte. [...]
- *Estatutos para os parceiros*: a fala num gênero do discurso não parte de qualquer um nem é dirigida a qualquer um, mas de um indivíduo detentor de um dado estatuto a outro. [...]
- *Circunstâncias adequadas*: todo gênero do discurso implica certo tipo de lugar e de momento apropriados ao seu êxito. [...]
- *Um modo de inscrição na temporalidade* [...]
- *A continuidade* [...].
- *O tempo de validade* [...].
- *Um suporte*: [...] Uma modificação do suporte material modifica radicalmente um gênero do discurso [...].
- *Um plano textual*: um gênero do discurso se associa a certa organização, domínio privilegiado da linguística textual. [...].
- *Certo uso da língua* [...]. (MAINGUENEAU, 2006, p. 235-237, grifo do autor).

Maingueneau (2006) propõe uma divisão da genericidade em dois estatutos: o estatuto dos gêneros conversacionais e o estatuto dos gêneros instituídos. O primeiro engloba a miscelânea de gêneros de natureza instável, que se ajustam às conformações dos interlocutores; o segundo, por sua vez, faz referência àqueles gêneros que fazem parte de uma rotina social ou são regulados pelo próprio autor. Os gêneros instituídos ainda sofrem uma subdivisão por tipos⁹, de acordo com a relação entre cena genérica e a cenografia, o que produz uma distinção entre os tipos de genericidade contidos em um discurso, como é o caso do discurso literário, pois

Se a tragédia grega ou o sermão da época clássica, por exemplo, são dispositivos de comunicação que impõem coerções ao conjunto de parâmetros das obras (extensão, temática, registro linguístico etc.), em contrapartida a genericidade de *Iluminações*, de Rimbaud, advém de uma categorização singular que lhe impõe seu autor. (MAINGUENEAU, 2006, p. 240).

Essa subdivisão dos gêneros instituídos é, na verdade, uma forma de organizar os vários tipos de gêneros que se adéquam a este estatuto, sendo desnecessária a caracterização

⁹ Maingueneau (2006) subdivide os gêneros instituídos em: gêneros instituídos tipo 1, tipo 2, tipo 3 e tipo 4.

por tipos. Isso se deve ao fato que, os textos por si só, já se “mostram” nos gêneros aos quais pertencem e os agentes são capazes de reconhecer os gêneros por conta de sua competência comunicacional.

Todavia, é possível que o “mostrado” e o “dito” coatuem, isto é, o autor pode impor rótulos genéricos aos seus textos, a fim de produzir determinado sentido. Tais rótulos remetem a propriedades formais do texto e/ou ao seu modo de interpretação. Baseado nessas observações, Maingueneau (2006) caracteriza os *rótulos formais*, que incluem os *hipergêneros*, que são “categorizações como ‘diálogo’, ‘carta’, ‘ensaio’, ‘diário’ etc. que permitem ‘formatar’ o texto.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 244); os *enquadramentos interpretativos*, que se definem no modo como “o escritor, recusando a submissão às coerções preestabelecidas, pretende definir ele mesmo o estatuto de sua obra.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 245); por fim, os *rótulos formais e semânticos*, que indicam o caso das classes genealógicas, isto é, “séries que se constroem graças a uma maior ou menor semelhança com uma ou várias obras prototípicas.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 245).

A partir daí, a noção de investimento é introduzida, pois cada autor investirá em determinado gênero, com base em duas instâncias, a memória coletiva das obras e o intertexto “categorizando no todo ou em parte a cena de enunciação construída pelo texto ao ‘captar’ uma categoria genérica de seu tempo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 246), a fim que de delimite seu posicionamento no campo discursivo.

Exemplos da relação entre posicionamento e gênero são dados por Maingueneau (2001, 2006), através da descrição de configurações genéricas formuladas pelos autores de literatura, com o intuito de legitimarem suas posições no campo discursivo. São elas: a criação de simulacros *de gêneros*, a exemplo dos escritores do “Nouveau Roman”, que definiram um suposto “romance balzaquiano” para dele se distinguirem. Há ainda o *reemprego* dos gêneros que caíram em desuso, como a retomada da epopeia pelo Romantismo, reatualizada devido ao papel desempenhado pela História, na França, naquele momento. Existe ainda a *subversão* genérica, em que o gênero sofre determinadas coerções de acordo com a singularidade de cada autor e o seu posicionamento, pois, como “a pertinência das obras é indissopciável de seu conteúdo, é necessário a cada vez esforçar-se por

restabelecer o gesto que sustenta a atribuição genérica e relacioná-lo com o posicionamento de seu autor no campo literário.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 75).

Dessa maneira, como afirma Maingueneau (2001, 2006), o gênero configura-se como um componente completo da obra, um investimento e, deve-se levar em consideração a maneira como esse investimento genérico se dá, na interligação de um determinado “conteúdo” a certo “contexto” genérico.

O gênero apresenta um estatuto que requer um conjunto de condições ligadas a lugares e práticas sociais, a situações e enunciadores legitimados. O gênero determina os investimentos que o enunciador deve fazer, a fim de demarcar seu posicionamento no campo discursivo, configurando-se como uma condição da enunciação.

O campo discursivo, por sua vez, tem como característica essencial a diversidade de posicionamentos que atuam simultaneamente em seu interior. Os posicionamentos apresentam uma equivalência em seus estatutos, todavia, são hierarquicamente definidos, localizados no centro, na periferia ou na fronteira do campo discursivo a que pertencem:

Entre os posicionamentos centrais, há dominantes e dominados. Os posicionamentos da periferia são por natureza dominados pelos do centro. Mais precisamente, esses posicionamentos periféricos podem corresponder a três grandes casos hipotéticos:

- (a) alguns posicionamentos que em um estado anterior se encontravam no centro do campo e foram marginalizados;
- (b) outros são recém-chegados que esperam chegar ao centro;
- (c) outros, por fim, pretendem constituir um subcampo relativamente autônomo em relação ao centro. (MAINGUENEAU, 2010, p. 51-52).

As trajetórias dos enunciadores são definidas dentro do campo discursivo em que estão inseridos, através do constante reajuste das estratégias que definem seus posicionamentos, que não são processos contínuos, mas antes, artifícios complexos.

Uma obra legítima requer autoridade enunciativa, configurada através de determinados perfis gerados pelo estado histórico no qual a obra está situada; esses perfis presumem a escolha de ritos de produção, os *ritos genéticos*, como já citado anteriormente,

que são “atividades mais ou menos rotineiras através das quais se elabora um texto” (MAINGUENEAU, 2006, p. 155). Um autor escolhe os ritos genéticos mais pertinentes para a elaboração de sua obra, por exemplo, é comum a reclusão em lugares isolados, a pesquisa de campo e/ou a pesquisa em fontes escritas ou midiáticas, os diários de viagem, enfim, todas as atividades que possam conferir uma autoridade enunciativa. A consolidação da obra, no espaço artístico e cultural, faz com que o autor retome alguns desses ritos, inserindo-os no seu próprio posicionamento, caracterizando um perfil para sua época.

Os ritos genéticos, por sua vez estão atrelados à instância da *bio/grafia* do autor. Maingueneau (2001, 2006) qualifica o caráter bio/gráfico, no discurso literário, como uma dimensão constitutiva de toda criação. O pesquisador explica a presença da barra que representa tanto uma divisão quanto uma união, pois se trata de um percurso em duas direções: da vida rumo à *grafia*, à obra, quanto da obra rumo à vida. Isso significa dizer que a existência do autor acontece no momento do surgimento da obra, esta por sua vez, é fornida através dessa própria existência, uma vez que,

O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor “vive” entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir. (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

Dessa forma, a instância *bio/gráfica* (MAINGUENEAU, 2001, 2006) reflete uma organização do trabalho criativo do autor, que estabelece os ritos necessários para que a obra seja concretizada.

Apresentamos nesta seção as concepções de Maingueneau (2001, 2006) acerca da questão do posicionamento discursivo, que traz em sua esfera um conjunto de fatores – o investimento genérico, os ritos genéticos, o percurso bio/gráfico – que se relacionam entre si e delinham a maneira como os enunciadores se posicionam em determinado campo discursivo.

No que concerne à nossa pesquisa, observamos a prática discursiva literomusical brasileira, especificamente o posicionamento de Elomar Figueira Mello, sobretudo no que

concerne à articulação da paratopia – que tem relação com a condição do compositor no campo discursivo a que pertence – com as representações dessa paratopia na enunciação, através do investimento genérico e dos ritos de escrita, que por sua vez, estão atrelados à própria vida do compositor.

2.4 Código de linguagem

Maingueneau (2001, 2006), na abordagem do discurso literário, relaciona ao posicionamento “o veículo mais inperceptível, provavelmente por ser o mais evidente, a montante da distinção entre oral e escrito: a própria língua.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 101). A língua, de acordo com o pesquisador, deve ser considerada, não como um *a priori* assente, mas como componente integrante do posicionamento.

Na relação entre língua e literatura, Maingueneau (2001) argumenta que não é possível determinar a identidade de uma língua natural tendo por base unicamente o fato linguístico, uma vez que é preciso considerar a presença de um *corpus* de enunciados consolidados, que tenha alcançado um status fundador no histórico de enunciados de uma sociedade, pois, o “Um imaginário da língua sustenta-se na existência de um *corpus* de obras que contribuem para proporcionar-lhe sua coesão.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 102). Ou seja, a própria definição da língua ocorre através da enunciação literária, como explica Maingueneau (2001):

Uma língua abandonada pelos escritores estaria ameaçada de perder seu estatuto. As obras apenas passam pelo canal da língua, mas cada ato de enunciação literária, por mais irrisório que possa parecer, vem fortalecer a mesma em seu papel de língua digna de literatura, e, além, de simplesmente língua. (MAINGUENEAU, 2001, p. 103).

Dessa forma, a língua não deve ser tomada em si mesma, mas em seu percurso traçado na elaboração da obra. Esse percurso é denominado por Maingueneau (2001, 2006) de *interlíngua*, configurada pelas “relações que entretêm, numa dada conjuntura, as variedades

da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182). A obra, então, só pode ser instituída a partir dessa relação heteroglóssica. Dessa forma, a língua não está no exterior do posicionamento, mas participa dele integralmente, entrando no ajuste de tensões das produções discursivas.

Um autor produz sua obra em uma língua que se constitui como a “sua” língua, instituída pela própria obra a partir do posicionamento adotado e deve interagir na interlíngua. De acordo com a conjuntura do campo discursivo, o autor, a depender da posição que ocupa no campo, pode negociar, por meio da interlíngua, o *código de linguagem* de sua obra. “Código”, nesse caso, pode ter duas designações:

[...] “código” como sistema de regras e de signos que permite uma comunicação e “código” como conjunto de prescrições: por definição, o uso da língua que a obra implica se apresenta como a maneira pela qual se tem de enunciar, por ser esta a única maneira compatível com o universo que ela instaura. (MAINGUENEAU, 2006, p. 186).

Portanto, numa mesma obra é possível identificar a representação da língua materna do autor, assim como a ocorrência de outra(s) língua(s).

Maingueneau (2001, 2006) caracteriza as variações da língua na obra literária, descrevendo as formas denominadas de *plurilinguismo interior* (ou interno) e *plurilinguismo exterior* (ou externo).

O plurilinguismo interior é entendido como a pluriglossia interna de uma mesma língua. De acordo com Maingueneau (2001, 2006) o plurilinguismo interior pode ser de ordem geográfica (dialetos, regionalismos etc.) ou social (popular, aristocrática etc.); pode estar ligado a situações de comunicação (médica, jurídica etc.) ou ainda a níveis de língua (familiar, oratório etc.). À medida que um autor investe em formas de plurilinguismo interior, a escritura se incorpora a formas escritas tradicionais, com a intenção de proporcionar um efeito estético específico.

Já o plurilinguismo exterior se refere à presença de línguas estrangeiras na língua materna do autor. A apresentação de outras línguas está relacionada ao posicionamento

firmado pelo autor, que poderá inserir várias línguas na composição de uma mesma obra, caso possua mais de uma língua ou poderá escrever uma obra em outra língua que não a sua língua materna ou ainda, fazer referência a línguas arcaicas.

Contudo, é o fato de demarcar a posição no campo discursivo que conduz à escolha do código de linguagem de uma obra, “o que existe de exemplar em tal conduta é a relação que estabelece entre a criação literária e a elaboração de um código de linguagem que tira sua legitimidade do fato de se desenrolar numa fronteira entre línguas”. (MAINGUENEAU, 2001, p. 108).

Maingueneau (2001, 2006), numa abordagem mais direcionada ao caráter estético, apresenta o conceito de *perilíngua*. Trata-se da relação do código de linguagem com os efeitos de sentido causados pelo jogo de funções da *infralíngua* (ou hipolíngua) e/ou da *supralíngua* (ou hiperlíngua). Nas palavras do pesquisador:

A infralíngua está voltada para uma origem que seria uma ambivalente proximidade do corpo, pura emoção: ora inocência perdida ou paraíso das infâncias, ora confusão primitiva, caos de que é necessário se desprender. Do lado oposto, a supralíngua acena com a perfeição luminosa de uma representação idealmente transparente ao pensamento. (MAINGUENEAU, 2006, p. 191).

Pelo fato do apelo sensorial, a infralíngua tem relação de proximidade com as formas de plurilinguismo interior, quando, por exemplo, há presença de arcaísmos, variedades linguísticas de regiões remotas etc. ativando sensações que remetem à natureza, à pureza etc.

Em nossa pesquisa, o conceito de código de linguagem é de grande relevância por ser elemento fundamental do plano verbal da canção. O código de linguagem das canções de Elomar, nosso objeto de estudo, é delineado a partir do posicionamento discursivo do compositor no campo literomusical brasileiro. Através do percurso traçado na interlíngua, que relaciona à sua língua outras variedades linguísticas, Elomar intenta legitimar um código de linguagem para a sua obra através da utilização de plurilinguismo: ao escrever os textos das canções em dialeto ou em português arcaico, visa atestar valor positivo àquelas formas, que são as únicas que podem representar seu posicionamento.

2.5 Cenografia

Ainda no estudo do discurso literário, Maingueneau (2001, 2006, 2008a) dá enfoque à situação de enunciação que implica a noção de *cenografia*, que é pressuposta e ao mesmo tempo validada pela obra. Na enunciação, é através da cenografia que se dá a articulação entre o ficcional e o factual.

Maingueneau (2006) parte da problemática da distinção entre as noções de “situação de enunciação”, “situação de comunicação” e “contexto”, que estão no âmbito de teorias da enunciação linguística como, a Teoria da Enunciação, a Semântica, a Análise do Discurso e a Análise da Conversação, para conceituar o que denomina de *cena de enunciação*.

A cena de enunciação considera o processo de comunicação “mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 250). Assim, a fala aparece no texto – que é o vestígio de um discurso – de forma “encenada”. Para que a cena de enunciação possa ser analisada, Maingueneau (2006) sugere a distinção de três outras “cenas”, que atuam sobre planos complementares, são elas: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia*.

A cena englobante está relacionada ao que, comumente, se entende por “tipo de discurso”, de acordo com Maingueneau (2006), a respeito da cena englobante literária, “Todo enunciado literário está vinculado com uma cena englobante literária, sobre a qual se sabe em particular que permite que seu autor use um pseudônimo, que os estados de coisas que propõe sejam fictícios etc.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 251). Dada a insuficiência da cena englobante, na especificação das atividades discursivas nas quais estão envolvidos os sujeitos, o pesquisador define a cena genérica, que corresponde a “um gênero do discurso determinado que participa, num nível superior, da cena englobante” (MAINGUENEAU, 2006, p. 251). Dessa maneira, também estão no âmbito da cena genérica as condições de enunciação associadas aos gêneros pelos quais as obras são enunciadas.

Dessa forma, a cena englobante e a cena genérica, reunidas, estabelecem o espaço bem consolidado no qual o enunciado ganha sentido, ou seja, o espaço do tipo e do gênero do discurso. Há diversos casos em que a cena de enunciação se reduz à cena englobante e à cena

genérica; todavia, pode ocorrer a intervenção de outra cena, “a qual não é imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso, sendo instituída pelo próprio discurso.” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 116). Essa cena configura a cenografia.

A cenografia corresponde à cena em que o receptor atribui para si um lugar, que é uma cena elaborada pelo próprio texto. Trata-se da “encenação”, propriamente dita, em que o receptor apreende o texto, primeiramente, através de sua cenografia e não de sua cena englobante e de sua cena genérica. Dessa forma, é na cenografia que são regularizados os estatutos do enunciador e co-enunciador, e, ainda o espaço (*topografia*) e o tempo (*cronologia*) a partir dos quais a enunciação progride. Maingueneau (2006), a propósito do termo cenografia, considera que,

A noção de “cenografia” adiciona o caráter teatral de “cena” à dimensão da *grafia*. Essa “-grafia” não remete a uma posição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. A *grafia* é aqui tanto quadro como processo; logo, a cenografia está tanto a montante como a jusante da obra: é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação. (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

A cenografia, dessa maneira, não designa a si mesma, ela não se limita às cenas de fala ditas no texto, mas se apresenta como uma dupla relação: com o que está no texto e com o que o texto legitima, através do processo de enunciação. O discurso estabelece sua cenografia de alguma maneira desde o início, contudo, é através de sua própria enunciação que esse discurso obtém a legitimação da cenografia que ele mesmo institui. Logo, a cenografia não se caracteriza como um “procedimento”, todavia, está unificada à obra a que dá suporte e que a suporta.

Existem, no entanto, alguns índices que caracterizam a cenografia que correspondem ao que Maingueneau (2006) denomina de *cenias validadas*, apresentadas no próprio texto e que se constituem como cenas que já têm um lugar no universo do saber coletivo. Na literatura, por exemplo, as obras costumam basear suas cenografias em cenas de enunciação que fazem parte do panteão de cenas consideradas legítimas, “que podem ser

outros gêneros literários, outras obras, situações de comunicação de caráter não literário (p. ex., a conversação mundana, a fala camponesa, o discurso jurídico...) e até eventos de fala isolados” (MAINGUENEAU, 2006, p. 256). Logo, uma cena validada, acionada pela cenografia de uma obra, compõe o produto da obra que tem intenção de enunciar a partir dessa cena.

Maingueneau (2006) indica ainda, que a cenografia exerce uma função integradora, definida pela articulação entre as diversas cenografias mostradas em uma obra. Tal articulação ocorre mais como uma forma de tensão do que como uma configuração estável e, esse estado de tensão não é representável, mas, só é perceptível através do próprio ato de leitura.

Dessa maneira, a cenografia se localiza em um ponto central da enunciação, uma vez que, as várias cenografias que as obras mobilizam revelam como se dá a relação entre as obras e a sociedade e, também, a maneira como se efetua a legitimação do exercício literário no espaço social.

A partir da concepção de cenografia é possível analisar, nos planos topográfico e cronológico, a relação dos embreantes que revelam a paratopia do discurso literomusical de Elomar Figueira Mello. É na cenografia que atua ainda uma das noções mais importantes para o funcionamento da obra, o *ethos*, um dos pontos de partida para a configuração dos tipos de paratopia, propostos por Maingueneau (2001, 2006) e que serão apresentados posteriormente. A seguir, apresentaremos a concepção de *ethos* na perspectiva do pesquisador francês.

2.5.1 Ethos

A questão do *ethos* é abordada em diversos trabalhos de Maingueneau (2001, 2006, 2008a, 2011, 2013), nos quais o pesquisador expõe a problemática relacionada à estabilização dessa noção – que está articulada à cena de enunciação – e propõe uma definição de *ethos* como uma categoria analítica dentro do domínio da Análise do Discurso.

O conceito de *ethos*, na Análise do Discurso, é retrabalhado e vai além de como era entendido na visão da retórica aristotélica. Maingueneau (2001, 2006, 2008a, 2011, 2013) apresenta uma interpretação do quadro de empregos do *ethos*, como era entendido por Aristóteles, com o propósito de identificar o grau de interesse dessa categoria para os estudos do discurso. O pesquisador admite a inviabilidade de uma estabilização definitiva dessa noção, que deve ser apreendida como um “nó gerador de múltiplos desenvolvimentos possíveis.” (MAINGUENEAU, 2011, p. 13).

Na *Retórica* de Aristóteles há a apresentação de uma *technè* que tem por objetivo observar o que é persuasivo para determinados tipos de indivíduos. Dessa forma, a prova pelo *ethos* consiste em produzir uma boa impressão através da maneira como o discurso é construído, em que o locutor (enunciador) oferece uma imagem de si suscetível a convencer o seu auditório (receptor), a quem cabe conferir determinadas propriedades à instância que é estabelecida como fonte do evento enunciativo.

Maingueneau (2006) acolhe algumas teses de base acerca da noção de *ethos*, a partir da *Retórica* de Aristóteles. São elas:

- 1) o *ethos* é uma noção discursiva, pois é construído a partir do discurso;
- 2) o *ethos* está associado a um processo interativo de influência entre enunciador e co-enunciador;
- 3) o *ethos* é um conceito invariavelmente híbrido – sociodiscursivo – que não pode ser apreendido no exterior de uma situação de comunicação precisa, que, por sua vez, faz parte de uma conjuntura sócio-histórica.

O *ethos*, portanto, não está relacionado a um conhecimento extradiscursivo sobre o enunciador, mas está integrado na própria enunciação.

O co-enunciador deve construir uma *imagem* do enunciador, a partir de indícios que este apresenta na enunciação. Todavia, como afirma Maingueneau (2011) acerca da representação que o destinatário faz do enunciador,

Não se trata de uma representação estática e bem delimitada, mas, antes, de uma forma dinâmica, construída pelo destinatário [receptor] através do movimento da própria fala do locutor. O *ethos* não age no primeiro plano, mas de maneira lateral; ele implica uma experiência sensível do discurso, mobiliza a efetividade do destinatário. (MAINGUENEAU, 2011, p. 14).

Obviamente, o locutor não tem controle absoluto da imagem que tenta transmitir, uma vez que, o receptor constrói essa imagem à medida que a enunciação se desenvolve, contudo, cabe ao locutor gerir a enunciação, na tentativa de dominar o modo de sua recepção. O *ethos* possibilita ainda uma adesão (ou uma repelência) dos sujeitos ouvintes ao ponto de vista defendido por um discurso.

Maingueneau (2001, 2006, 2008a, 2011) traz à discussão algumas dificuldades ligadas à noção de *ethos*. Apesar do fato do *ethos* estar associado ao ato de enunciação, há também outro ponto a ser considerado, de que o público constrói representações do *ethos* do enunciador em antecipação à sua fala. A partir dessa constatação, é necessário que se estabeleça uma distinção entre *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo* (ou *prévio*), na qual apenas o primeiro está relacionado à definição aristotélica. Todavia, a distinção entre as duas designações deve levar em conta a diversidade de tipos, de gêneros do discurso e de posicionamentos, pois “mesmo que o destinatário nada saiba antes do *ethos* do locutor, o simples fato de um texto estar ligado a um dado gênero do discurso ou a um certo posicionamento ideológico induz expectativas no tocante ao *ethos*.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 269).

Dessa forma, o *ethos* discursivo é o resultado da ação recíproca do *ethos pré-discursivo* e do *ethos discursivo* (mostrado) e ainda do *ethos dito*, identificado nos “fragmentos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação, diretamente (‘é um amigo que vos fala’) ou indiretamente, por exemplo, por meio de metáforas ou alusões de outras cenas de fala.” (MAINGUENEAU, 2006. P. 270). É por meio da interação entre essas instâncias – cuja força varia de acordo com os gêneros de discurso – que o *ethos efetivo* é construído pelo receptor.

É, através da construção do *ethos* efetivo, que se desenvolve o processo de adesão do receptor às ideias defendidas por um discurso. O receptor, por sua vez, tem o direito de aceitá-las ou recusá-las.

Ultrapassando o plano da oralidade, o *ethos* se enquadra também em outras materialidades discursivas que apresentam uma *vocalidade*, a qual o associa a uma caracterização do corpo do enunciador de discurso, que é fiador daquilo que diz, fazendo uso de determinado *tom*. Nessa perspectiva, a concepção de *ethos* abrange tanto a dimensão verbal, quanto a reunião de especificidades físicas e psíquicas atreladas ao fiador.

Maingueneau (2006) associa à figura do enunciador um *caráter*, que “corresponde a um conjunto de características psicológicas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 272) e uma *corporalidade*, “uma compleição física e a uma maneira de se vestir” (MAINGUENEAU, 2006, p. 272). A apropriação do *ethos* pelo receptor é denominada de *incorporação* e ocorre em três etapas: 1) o fiador (enunciador) expõe uma corporalidade através da enunciação; 2) o destinatário (receptor) incorpora essa corporalidade; 3) ocorre a constituição de um *corpo*, que representa o grupo imaginário dos que se unem ao mesmo discurso.

É por meio da incorporação que o receptor identifica o *mundo ético*, sugerido pelo enunciador. O mundo ético compreende certas situações estereotípicas ligadas a comportamentos de determinadas épocas e lugares, em que se enquadram variados tipos de *ethé*. Ocorre que, algumas vezes, determinados *ethé* participam de conjunturas históricas distantes daquelas em que se encontram os receptores, por esse motivo não são incorporados apropriadamente. Exemplo disso é apresentado por Maingueneau (2006):

Quando vemos os segmentos de *La Chanson de Roland* dispostos numa folha de papel, é muito difícil recuperar o *ethos* que os sustinham; ora, o que é uma epopéia senão um gênero de performance oral? Sem ir tão longe, a prosa política do século XIX é indissociável dos *ethé* ligados a práticas discursivas, a situações de comunicação hoje desaparecidas. (MAINGUENEAU, 2006, p. 273).

Os meios de produção semiótica também variam de acordo com cada conjuntura histórica, e, estão relacionados a uma definição de modelos de comportamento social. Por exemplo, em épocas passadas, eram os textos literários que portavam os estereótipos de comportamento aderido pelas elites, pois a maioria do público leitor se concentrava nas classes mais abastadas, como ocorreu nos séculos XVII e XVIII, “em que o discurso literário era inseparável dos valores ligados a certos modos de vida.” (MAINGUENEAU, 2006, p.

273), dessa maneira, o hábito da leitura era uma característica essencial dos indivíduos mais ricos.

Nos dias atuais, os estereótipos de comportamento são designados através dos discursos veiculados, principalmente, pelos meios audiovisuais, que têm um campo de abrangência bem maior. Podemos utilizar como exemplo disso o discurso literomusical, no qual se percebe, em determinadas sociedades, a força do discurso enunciado através das canções, por ser um gênero que tem aptidão de provocar adesão. Assim, as ideias contidas nos discursos só se apresentam na enunciação por via de uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser.

Como foi exposto, o enunciador, no ato da enunciação, apresenta um *ethos* que pertence a determinado mundo ético. Esse *ethos* pode ser aderido ou repellido pelo receptor, este, através do processo de incorporação, cofigura um corpo imaginário de enunciadores discursivos. Isso também vale para os textos em que o enunciador não é identificado imediatamente, como ocorre com textos do campo científico. Nesse caso, o *ethos* se configura como o próprio corpo imaginário coletivo, a estereótipos estabilizados socialmente, uma vez que, “Sendo toda fala socialmente encarnada e avaliada numa sociedade, a fala científica ou jurídica é inseparável de mundos éticos bem caracterizados [...] em que o *ethos* assume, a depender do caso, as cores da ‘neutralidade’, da ‘objetividade’, da ‘imparcialidade’ etc.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 284).

Contudo, em certos discursos, como os discursos da arte, um enunciador não identificado não pode corresponder diretamente a um estereótipo social estável, pois se deve levar em conta que essa omissão está relacionada a um universo do sensível e não deve ser dissociada da conformação de um determinado posicionamento.

Maingueneau (2006) observa que a incorporação convocada pelo *ethos* parte da corporalidade do texto, que, por sua vez está sujeito às coersões do gênero, no processo que descreve como *incorporação textual*, que corresponde a uma “diversidade de recortes discursivos, em função do gênero e das posições estéticas.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 288). Dessa forma, o *ethos* é passível de incorporação pelo receptor através da cenografia contida em uma materialidade textual subordinada a um gênero e todo esse procedimeto, por sua vez, está vinculado ao posicionamento discursivo do enunciador.

Dessa forma, em nosso trabalho, corroboramos com a visão de Maingueneau (2006) acerca da definição de *ethos* como uma instância enunciativa, que participa da cenografia da canção, em seu plano verbal. É a partir da composição de determinados *ethé* que a paratopia, em suas mais variadas formas, pode se manifestar a partir da construção de uma imagem pelo receptor/ouvinte. Essa imagem é construída a partir de um conhecimento prévio do receptor, que aciona um mundo ético. No caso das canções de Elomar, a referência de certos mundos éticos, como o mundo sertanejo e o mundo medieval reproduzidos na enunciação, na proposta de um deslocamento espaço-temporal representa a demarcação de um posicionamento também pautado em uma paratopia.

2.6 Discursos constituintes

Maingueneau (2006, 2008a) apresenta o conceito de *discurso constituinte* com o intuito de evidenciar certas propriedades comuns a determinados discursos como, o discurso religioso, o discurso filosófico, o discurso científico, o discurso literário etc., que têm a pretensão de “não reconhecer outra autoridade além da sua própria, de não admitir quaisquer outros discursos acima deles.” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 37).

Dentre as características comuns aos discursos supracitados, Maingueneau (2006, 2008a) indica como fundamentais, a pretensão fundadora, isto é, os discursos constituintes adquirem o poder que lhes é conferido no âmbito social pelo motivo de não admitirem ser fundamentados por outros discursos (constituintes ou não), ainda que exista a possibilidade de relação: dos discursos constituintes entre si; dos discursos constituintes com os discursos julgados não-constituintes (como o discurso jornalístico, o discurso pedagógico, o discurso publicitário etc.). Contudo, essas relações não são consideradas fundamentais, sendo negadas ou submetidas aos princípios dos discursos constituintes.

Outra característica descrita por Maingueneau (2006, 2008a) é o fato de que, os discursos não-constituintes dependem dos constituintes para serem legitimados, obtendo, dessa forma, a aceitação na sociedade: “O jornalista às voltas com um debate sobre um problema social recorrerá muito naturalmente à autoridade do intelectual, do teólogo ou do

filósofo. Mas o inverso não acontece.” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 38). Assim, os discursos constituintes se estabelecem acima de todos os outros discursos.

Os discursos constituintes apresentam um estatuto paradoxal, pois portam consigo questões relacionadas a algo que transpõe a esfera social, mas que, ao mesmo tempo deve ser atestado nessa esfera, com isso, devem surgir como conectados a uma Fonte legitimadora. Eles são a um só tempo *auto* e *heteroconstituintes*, uma vez que se fundam através da tematização de sua própria constituição, daí a dupla implicação do estatuto constituinte: “O paradoxo constitutivo do funcionamento de tais discursos [os discursos constituintes] é que esse Absoluto que os autoriza é supostamente exterior ao discurso para lhe conferir sua autoridade, mas deve ser construído por esse mesmo discurso para poder fundá-lo.” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 39). Com isso, é pretensão dos discursos constituintes fundar suas próprias cenas enunciativas. Seus enunciadores estão situados em um lugar intermediário, nem totalmente dentro, nem totalmente fora das instituições sociais.

A constituição desses discursos pode ser apreendida através de duas dimensões: como *processo* pelo qual o discurso se estabelece no interdiscurso, e, como *modos de organização* textual. Tais dimensões configuram a constituição no sentido de estatuto, como um conjunto de normas que regem os comportamentos da coletividade.

Maingueneau (2006) destaca ainda como característica dos discursos constituintes, o fato de possuírem um *archeion* de uma coletividade:

Esse termo grego, étimo do termo latino *archivum*, apresenta uma interessante polissemia para a nossa perspectiva: ligado a *arché*, “fonte”, “princípio”, e, a partir disso, “mandamento”, “poder”, o *archeion* é a sede da autoridade, um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. Ele associa, dessa maneira, intimamente, o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*. (MAINGUENEAU, 2006, p. 61, grifo do autor).

Dessa forma, há uma concorrência e uma negociação entre os diversos discursos constituintes pela detenção do verdadeiro *archeion* e essa negociação só pode incidir no âmbito da própria enunciação e da interdiscursividade de cada um daqueles discursos.

Devido ao caráter constituinte apresentado por um discurso, o estatuto de seus enunciados é dotado de certa peculiaridade, trata-se de *inscrições*, uma vez que têm caráter exemplar, pois seguem os indícios de um “Outro invisível, que associa os enunciadoresem modelo de seu próprio posicionamento e, para além disso, a presença da fonte que funda o discurso constituinte: a tradição, a verdade, a beleza...” (MAINGUENEAU, 2006, p. 63).

Maingueneau (2006) relaciona a noção de discurso constituinte ao discurso literário, que adquire tal *status* não necessariamente por refletir sobre seu fundamento, no tocante a conceito ou a revelação divina, mas pela maneira como gere seu estatuto constituinte através da própria enunciação, na qual “o enunciador situa-se num limite último, participa tanto do mundo humano como de forças transcendentais que a Musa encarna.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 64). Dessa forma, a literatura só consegue manifestar seu pensamento através das próprias formas literárias, ou seja, através do privilégio da ficção, em que o pensamento não se expõe diretamente, mas por via de uma encenação.

O pesquisador francês elenca uma série de aspectos dos discursos constituintes, que estão interrelacionados às características citadas anteriormente.

O primeiro desses aspectos diz respeito ao lugar que os discursos constituintes ocupam na sociedade. Esses discursos, pela pretensão constituinte, não podem participar da conjuntura de uma sociedade como os demais discursos; na verdade, eles devem criar um afastamento, devem se sobrepor aos outros. Porém, esse afastamento não pode ocorrer por completo, o que gera um movimento paradoxal, *paratópico*, que negocia um pertencimento e um não-pertencimento, pois “Sem localização, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo de obras, mas sem deslocalização não há verdadeira ‘constituência’.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 68).

Outro aspecto dos discursos constituintes está relacionado aos *posicionamentos*. Os discursos constituintes devem delimitar um território, um campo, mesmo sem uma localização precisa, no espaço social. Esse campo abriga uma multiplicidade de posicionamentos que concorrem entre si.

Há ainda o *alcance global* pretendido pelos discursos constituintes. Todo discurso constituinte, como foi dito anteriormente, tem a pretensão de estabelecer seu dizer no âmbito

social através de temas que abrangem a globalidade como a verdade, a sociedade, a beleza etc.

Os discursos constituintes são produzidos e gerenciados por determinados grupos, que compartilham de um conjunto de ritos e normas. Esses grupos têm modos de funcionamento que determinam o modo de emergência, circulação e consumo dos discursos, trata-se das *comunidades discursivas*, que variam de acordo com a época. As comunidades discursivas, por sua vez, abrigam aqueles que gerem e aqueles que produzem os discursos:

Com efeito, um discurso constituinte não mobiliza somente autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados: por exemplo, no caso da literatura, as críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários etc. (MAINGUENEAU, 2006, p. 69).

É preciso que se considere ainda que a forma adotada pelas comunidades discursivas (grupos que só existem na e pela enunciação) é variável tanto em relação ao tipo de discurso constituinte como em relação ao posicionamento.

Alguns textos de discurso constituinte podem vir a se configurar como inscrições definitivas, uma espécie de *arquitextos* (MAINGUENEAU, 2006), cujo estabelecimento “é objeto de um incessante debate entre os posicionamentos, buscando cada um deles impor os seus ou sua interpretação daqueles que são reconhecidos por todos como tais” (MAINGUENEAU, 2006, p. 70). Dessa maneira, organiza-se uma hierarquia entre os textos que têm pretensão de adquirir o estatuto de arquitextos e os textos que os utilizam como objeto de comentário, resumo etc. Essa hierarquia é gerada a partir da *heterogeneidade discursiva*, na qual se pode distinguir: textos ou gêneros primeiros (que produzem os conteúdos em sua “pureza”) e textos ou gêneros segundos (que resumem, explicitam etc. uma doutrina já constituída); gêneros de discurso fechados (em que os leitores também são os próprios escritores) e gêneros abertos (onde os leitores não estão condicionados a escrever enunciados do mesmo gênero); textos fundadores (que já se apresentam como tais) e textos não-fundadores (que a posteridade assim os julgou).

Entre o discurso e a intuição há um processo reflexivo que concerne “um modo de difusão dos textos, uma distribuição da autoridade enunciativa, um tipo de exercício de poder reivindicado ou denunciado pelo gesto que instaura a obra.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 70). Esse processo pode ser apreendido por meio do investimento de uma cenografia, do investimento de um código de linguagem e do investimento de um *ethos*. Esses três planos, que se articulam, configuram um meio de abordagem acerca do poder de adesão da enunciação pelo destinatário, enunciação que é reflexo do universo de sentido do discurso.

Maingueneau (2006, 2008a) indica para o estatuto constituinte os discursos religioso, científico, literário e filosófico, porém existem outros discursos passíveis de adquirir esse *status*. Costa (2001, 2012), à luz das ideias de Maingueneau acerca da noção de discurso constituinte, expõe a hipótese de que o discurso literomusical no Brasil venha conquistando o estatuto constituinte. O discurso literomusical brasileiro será abordado no Capítulo 4 deste trabalho.

2.7 Paratopia

O conceito de *paratopia* (do grego *pará* “ao lado de” e *tópos* “lugar”) no campo teórico da Análise do Discurso, em sua descrição basilar, se refere à “relação paradoxal de inclusão/exclusão em um espaço social que implica o estatuto de locutor de um texto que decorre dos discursos constituintes.” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 368). Temos na assertiva a presença de três elementos fundamentais – autor, discurso e sociedade – que se interrelacionam no lugar instável no qual se situa o sistema que abrange a enunciação de discurso de estatuto constituinte.

Maingueneau (2001, 2006) desenvolve o conceito de paratopia em estudos acerca da obra literária na França, especificamente no período entre os séculos XVI e XX, que corresponde à “era da dominação da tipografia, em que a imagem é subordinada ao texto, em que o autor coloca sua singularidade como caução soberana.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 23). O foco principal dos trabalhos do pesquisador francês é a articulação da obra literária com seu contexto de enunciação.

A noção de *contexto* é apresentada por Maingueneau (2001) a partir de como é entendida por correntes tradicionais da crítica como, a filologia do século XIX, a crítica marxista, o estruturalismo e a nova crítica, que apresentam visões distintas a respeito do texto literário: nas correntes de abordagem histórica, o texto é compreendido como uma representação de seu contexto; enquanto que, naquelas de abordagem estilística, o texto se configura como um todo fechado em si mesmo. Maingueneau (2001) propõe, então, um tratamento de influência pragmática e antropológica do texto literário, que deve ser tomado como um ato de comunicação intrincado, que não pode ser desarticulado de seu contexto.

Nessa perspectiva, o pesquisador francês pretende evidenciar que uma obra literária, bem como seus suportes materiais e a cena de enunciação na qual ela é produzida, são componentes definidores do acontecimento literário.

Uma questão importante é trazida à discussão por Maingueneau (2001, 2006), no tocante a tríplice relação entre o autor de texto literário, o campo discursivo do qual faz parte e o contexto social. Para que suas produções sejam proclamadas como “obras literárias”, um autor necessita “apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 89), mesmo que possua certa resistência em participar da “vida literária”, como no caso de alguns autores, que encontram no afastamento dos centros sociais o único meio para a criação. Todavia, o próprio ato de distanciar-se só tem razão de ser na esfera do campo literário, onde se configura como um processo criativo legítimo.

Com base nos estudos em sociologia da literatura desenvolvidos por Pierre Bourdieu, a partir da ideia de *campo*, como um setor limitado da sociedade, “relativamente unificado que segue regras específicas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 90), Maingueneau (2001,2006) caracteriza o *espaço literário*, constituído por três planos que se interpõem. Esses planos são descritos como, uma *rede de aparelhos*, um *campo* e um *arquivo*.

Nessa perspectiva, partir do momento em que produz um texto literário, o autor o submete a uma rede de aparelhos, na qual se definem aqueles que produzem textos (escritores), aqueles que medeiam esses textos (editores, livrarias), os que recebem e consomem (público), os que avaliam os textos (críticos, professores, comentadores) e os cânons (antologias); a um campo discursivo, onde variados posicionamentos, situados em

regiões centrais ou periféricas, se confrontam para assumir posições de domínio; a um arquivo que corresponde a uma memória (outras obras) e às lendas.

Todavia, o espaço literário não pode ser associado às metáforas topográficas de “campo” ou “espaço” de forma plena – apesar de a instituição literária participar da sociedade – pois a “enunciação literária desestabiliza a relação que se tem normalmente de um lugar, algo dotado de um dentro e um fora. Os ‘meios’ literários são na verdade fronteiras.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 91-92).

O sentido de fronteira representa a dupla privação da literatura de se fechar em si mesma e de se confundir com a sociedade comum, o que lhe garante um estatuto constiuinte. Por isso,

[...] a instituição literária não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se antes na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível. (MAINGUENEAU, 2006, p. 92).

O campo literário se associa a uma rede de espaços sociais, sem, contudo, adquirir um território preciso, necessitando constantemente redefinir suas “fronteiras”. Assim, o ingresso no campo da literatura – como em qualquer outro campo produtor de discurso constituinte – requer do enunciador um movimento simultâneo de inclusão e exclusão, isto é, para que uma obra seja legitimamente literária, é necessário que seu autor afaste-se do meio social no qual está inserido, e, é justamente esse afastamento que, de forma paradoxal, valida a inclusão da obra e do autor no espaço discursivo da literatura. Maingueneau (2006, p. 92) designa esse movimento como um fenômeno de “inclusão impossível”, na qual só há a inclusão por via do afastamento. É o que caracteriza, dessa forma, a paratopia.

Os modos como a paratopia pode se manifestar variam conforme com as épocas e as sociedades, exemplo disso são “os menestréis nômades da Antiguidade, os parasitas protegidos pelos grandes na época clássica, os boêmios em oposição aos ‘burgueses’ etc.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92). O que é relevante nesse caso, não é o modo como a paratopia ocorre em si, mas as condições que o autor cria para enunciar no espaço discursivo, no qual, através dessa mesma enunciação, a paratopia é projetada.

Um autor, através do modo como se inscreve no campo literário, desenvolve maneiras peculiares de produzir suas obras, como, o autoexílio ou a inclusão nos mais diversificados espaços sociais – os cafés, os salões etc. – ou, ainda, a errância. Esses modos de criação estão articulados ao contexto social ao qual o autor pertence. Contudo, a obra emerge de forma associada ao fenômeno local, submetida às regras e aos vínculos dos espaços em que surge, onde “ocorrem verdadeiramente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 94). A paratopia, dessa forma, é evidenciada pela representação das tensões sociais na enunciação e das tensões do próprio autor com a sociedade e com o campo discursivo.

No interior de todo campo discursivo, há a estruturação de agrupamentos de indivíduos que cultivam as mesmas afinidades. Maingueneau (2006) descreve, para o campo literário, a conformação de verdadeiras “tribos”: são as academias, os grupos, os círculos, as escolas etc., organizadas de acordo com as exigências estéticas dos agrupamentos. Mas, há também as “tribos invisíveis”, formadas por enunciadores que compartilham a mesma posição estética, sem, necessariamente, configurarem-se como grupos. No campo literário, como afirma Maingueneau (2006), é imprescindível que todo escritor se situe numa “tribo”, selecionada a partir de seu posicionamento, seja ela formada por escritores do passado ou contemporâneos, dessa forma, a enunciação está apta a ser legitimada.

Por vivenciar uma paratopia, o autor, no caso do campo da literatura, tende a identificar-se com tipos que transitam sempre à margem da conjuntura social, como os boêmios, que carregam o estigma de vagabundos. Com isso, há a constituição de valores opostos, mas que se atraem, uma vez que,

[...] é impuro aquele que não se acha estabelecido na clausura de um “mundo”, de sua casa, de nossa casa. O artista ameaça a estabilidade de mundos que tendem a identificar a clausura à sua saúde. Nisso reside toda a ambiguidade da paratopia do escritor: é ao mesmo tempo o impuro e a fonte de todo valor, o pária e o gênio, nos termos da ambivalência do *sacer* latino, maldito e sagrado. Estando na fronteira da sociedade organizada, o artista é aquele em que se mesclam perigosamente as forças maléficas e as forças benéficas. (MAINGUENEAU, 2006, p. 100).

Numa reflexão sobre o contexto social e cultural do século XXI, Maingueneau (2006) atenta para o fenômeno que denomina “nomadismo crônico”, decorrente do fato da

baixa adesão dos indivíduos aos grupos de pertencimento, diferentemente do que sucedia no século XIX, em que havia uma clara separação entre os “artistas” e os “burgueses”. Na configuração mais recente, os sujeitos necessitam atribuir a si próprios uma identidade que lhes escape, baseada em fatores variados (etnia, preferência sexual, lazer etc.) e esse fenômeno tem implicação na criação, visto que o autor de literatura, pela impossibilidade de impor uma ruptura com um mundo estabilizado, imerge numa paratopia por meio de outras vias:

De sua parte, os criadores que trabalham com os novos meios oferecidos pelas tecnologias de digitalização generalizada das informações dificilmente podem ser marginais tradicionais. [...] A possibilidade de ter uma identidade de autor, pseudônimos, de dispor de uma página pessoal, de enviar mensagens a um público desconhecido se acha ao alcance de um considerável número de pessoas. [...] Produziu-se, assim, uma espécie de laicização da criação, que se dissemina numa “criatividade” na qual entram, em proporções variáveis, uma parte de expressão de si e uma parte de integração num grupo. (MAINGUENEAU, 2006, p. 106-107).

O advento das mídias digitais e a acessibilidade ao letramento configuraram um novo modelo de enunciador, detentor do processo de enunciação em sua totalidade, desde a produção até a difusão. Isso acarreta a “proliferação de textos, com relação aos quais hesitamos em falar de publicações, de ‘ocorrências’ cujo peso dificilmente lhes permite aceder à condição de eventos.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 107). Como consequência dessa nova configuração, um novo regime da paratopia é concebido, no qual determinadas formas “tradicionais” do fazer discursivo se sacralizam perante as formas “ordinárias” de produção.

Mas a paratopia, como foi dito anteriormente, só pode ser apreendida através da enunciação e, para isso, é preciso que o autor organize ritos de criação das obras, a fim de gerenciar a paratopia na qual se encontra que, por sua vez, vai refletir-se na obra. Trata-se do fenômeno que Maingueneau (2006) denomina de *paratopia criadora*.

2.7.1 Uma paratopia no processo de criação

A paratopia, como foi dito na seção anterior, ocorre em dois âmbitos: o dos discursos constituintes e o da criação de obras, caracterizando a *circunstância* que determina os discursos e a *condição* do autor desses discursos. Um autor de texto literário, por exemplo, não pode ser visto como um ser dividido entre o mundo dos homens e um mundo sublime, mas seria aquele que enuncia a partir do paradoxo em que vive. Ele não encontra um lugar estável nem na sociedade, nem no campo literário; é exclusivamente do embate entre espaço discursivo e sociedade que emerge a enunciação.

Dessa forma, o autor se adequa, à sua maneira, às conjunturas do campo discursivo e da época, fazendo emergir a paratopia através do processo criativo que é refletido na enunciação. A paratopia está, então, vinculada à atividade de criação:

[...] fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra. Logo, não há “situação” paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo de que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento. (MAINGUENEAU, 2006, p. 109, grifo do autor).

Dessa forma, a paratopia está relacionada com o pertencimento e com o não-pertencimento a um *topos*, assim, o paradoxo ao qual se resume a paratopia é de ordem espacial. Nessa perspectiva, Maingueneau (2006) descreve algumas representações, nas quais se pode enquadrar a paratopia que acarreta o processo de criação.

A *paratopia de identidade* contém três estratos, o de identidade familiar, o de identidade sexual e o de identidade social, e, “apresenta todas as figuras da dissidência e da marginalidade, literais ou metafóricas: meu grupo não é meu grupo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110); a *paratopia espacial* diz respeito à figura do desterritorializado, “meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110); a *paratopia temporal*, fundada no anacronismo, em que, “meu tempo não é meu tempo. Vive-se aí na modalidade do arcaísmo ou da antecipação: sobrevivente de uma época passada ou cidadão

premature de um mundo por vir.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110); e a *paratopia linguística*, que está ligada ao investimento linguístico de uma obra.

Importante ressaltar que esses tipos de paratopia podem combinar entre si, de modo que a especificação de cada tipo foi pensada para conferir uma maior clareza na compreensão do processo de criação das obras. Maingueneau (2006) ainda apresenta possíveis representações para cada tipo de paratopia.

A paratopia de identidade pode ser representada pelas relações geradoras de conflito, que margeiam o universo familiar: crianças abandonadas, órfãos, bastardos etc., em que a figura do excluído da genealogia familiar representa os questionamentos levantados pelo criador, acerca da lógica patrimonial, uma vez que, pretende “extrair sua legitimidade não de seu patronímico, mas de seu pseudônimo, daquilo que escreve, não de sua inscrição na rede patrimonial.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 112). Outras representações da paratopia de identidade são as que Maingueneau (2006) caracteriza como “paratopia sexual”, ligada às escolhas sexuais consideradas “impróprias” para a sociedade, como as relações homossexuais, bissexuais, a transexualidade etc. e “paratopia social”, que está relacionada à situação de exclusão dos indivíduos de determinadas configurações sociais como, a cidade, a classe social, o grupo, a nação etc. A paratopia de identidade ainda pode se maximizar, quando a representação incide sobre o pertencimento pleno à humanidade, seja através do desvio do padrão físico (exclusão pela raça, pela deficiência, pela doença etc.); pelo desvio do padrão moral (indivíduos que aderem ao mundo do crime); pelo desvio psíquico (indivíduos considerados dementes, loucos).

A paratopia espacial concerne às relações de não-pertencimento de determinados indivíduos com os espaços sociais. A situação de exílio é um exemplo da paratopia espacial, que “pode tomar forma daquele que se recorda de um país de origem ou do nômade, para quem a única origem possível é mítica.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110). A paratopia espacial pode ainda estar relacionada a certos espaços que se entremeiam à sociedade “oficial”, como os lugares secretos, os esconderijos etc.

A paratopia temporal é representada pela referência ao arcaico (através da conservação de valores de épocas passadas) ou pela referência à antecipação temporal (indivíduos que defendem valores de um mundo que está por vir).

Maingueneau (2006) atribui especial importância à paratopia linguística, visto que o discurso literário atribui “um papel privilegiado às paratopias ligadas à língua que um criador investe.” (MAINGUENAU, 2006, p. 111). Geralmente a paratopia linguística está associada à paratopia de identidade e à paratopia espacial.

A paratopia é, dessa forma, a condição de enunciação do discurso literário. Para que as obras literárias sejam produzidas, os autores deverão organizar ritos de criação, captando e articulando elementos da realidade a fim de que a enunciação seja legitimada no contexto dessa própria realidade: “Trata-se de um processo de ‘organização’ paradoxal, pois ele deve a um só tempo contestar e preservar a falha que o torna possível e que assume com frequência o ar de um caos aparente, de um obscuro pacto com a morte e o sofrimento.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 118). Não é possível, portanto, conceber uma divisão entre a vida do autor e sua obra ou pensar no “eu” criador contra o “eu” social. É preciso lembrar que a atividade criadora está inserida na instituição e o que constitui a paratopia criadora é exatamente essa negociação entre um lugar e um não lugar tanto do enunciador de texto constituinte no espaço social quanto do enunciador no espaço discursivo.

Maingueneau (2001, 2006), na observação da paratopia no discurso literário, destaca a presença de elementos dos quais a produção literária se utiliza para incorporar o seu dizer no âmago da sociedade cujo pertencimento está em constante negociação. A inserção desses elementos na enunciação se dá pelo processo denominado de *embreagem paratópica*.

Em nossa pesquisa, nos fundamentamos na descrição de embreagem paratópica como aporte teórico metodológico para a análise da paratopia no plano verbal das canções selecionadas em nosso *corpus*. Através da verificação da embreagem paratópica na cenografia e no código de linguagem das canções podemos conferir a gestão da paratopia pelo compositor – pelo processo criativo – e dessa forma, relacionar essa gestão ao seu próprio modo de inserção no campo discursivo.

Maingueneau (2001, 2006), apoiado na noção de embreagem linguística¹⁰, define a embreagem paratópica como a mobilização de “elementos [embreantes] de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica

¹⁰ A embreagem linguística mobiliza unidades denominadas “embreadores” (do francês *embrayeurs*, tradução proposta por Nicolas Ruwet para o termo em inglês *shifter*, introduzido por Jakobson), tais unidades revelam a reflexividade que está na base da atividade linguística.

através da qual se institui o autor que constrói esse mundo.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 121). Tais elementos estão condicionados a *eixos semânticos* (MAINGUENEAU, 2001) que conferem os variados tipos de paratopia (de identidade, espacial, temporal, linguística). Associada a esses eixos semânticos a paratopia pode se revelar através da posição máxima e/ou mínima do enunciador. Exemplo disso é o caso do capitão Nemo, do livro *Vinte mil léguas submarinas*, de Julio Verne, no qual “o capitão Nemo está na condição máxima/mínima de um príncipe/pária em combate impiedoso à ordem social encarnada pelo Império britânico.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 121).

Os eixos semânticos podem agregar variados elementos, como os *espaços paratópicos*, que, são lugares “subtraídos em certa medida das injunções da sociedade” (MAINGUENEAU, 2001, p. 174) e que estão associados a *personagens paratópicas*, configuradas por indivíduos ou grupos de indivíduos “cuja pertinência à sociedade é problemática.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 174). Um exemplo de espaço paratópico é a ilha, que representa o afastamento característico do autor com relação à sociedade. Geralmente, na literatura, é o naufrago a figura que se confronta com a ilha, através do progressivo assenhoreamento desse espaço geográfico, que confere “o assenhoreamento da obra por seu autor e da página pelo leitor.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 184-185). Esses espaços paratópicos ainda podem caracterizar uma *paratopia social*, que suportam elementos camuflados no meio social “oficial” (as sociedades secretas, por exemplo) ou uma *paratopia geográfica*, cujos elementos fazem referência a locais afastados do seio da sociedade (o deserto, o oceano etc.).

A embreagem paratópica ainda pode ser apreendida através das *relações entre os elementos paratópicos e a sociedade estabelecida*. Essas relações podem ser de marginalidade (como é o caso dos boêmios, das prostitutas, dos refugiados clandestinos etc.); de antagonismo (criminosos); de alteridade (indivíduos exóticos).

No âmbito de nossa pesquisa, o conceito de paratopia e embreagem paratópica são os princípios teóricos do qual partimos para a caracterização do discurso literomusical de Elomar Figueira Mello, em nosso trabalho analítico. A partir da construção um cenário que, sublimado no tempo e no espaço, na enunciação, o compositor traça sua forma de posicionar-

se no campo discursivo, ao mesmo tempo em que legitima, por essa mesma enunciação, essa posição.

Seguindo a linha desenvolvida por Maingueneau, na relação da concepção de paratopia com o discurso literário, Costa (2004) analisa o discurso literomusical no Brasil sob o viés de uma paratopia que tem formas peculiares de manifestação, denominada como *subparatopia*. A seguir, apresentaremos a proposta de Costa (2004) e a confrontaremos com aquela lançada por Maingueneau (2001, 2006), a fim de conformarmos um dispositivo de análise pertinente para o nosso objeto de pesquisa.

2.8 Paratopia no discurso literomusical do Brasil

Tomando como base os estudos maingueneauianos acerca da noção de paratopia no discurso literário, Costa (2004), relaciona essa noção ao discurso literomusical¹¹ brasileiro.

Costa (2004) levanta a hipótese de que a prática literomusical brasileira seja caracterizada por uma paratopia, contudo, devido ao caráter intersemiótico da prática cancionista – que associa a linguagem verbal (escrita) à linguagem musical – trata-se, na verdade, de uma *subparatopia*, tendo em vista que a canção, em relação ao discurso literário, sofre uma atração do seu plano escrito e, ao mesmo tempo em que, por conta do plano musical, é afastada por aquele discurso. Esse fenômeno ocorre, segundo Costa (2004), por conta da

[...] institucionalização da prática discursiva literária no mundo ocidental, forjada por séculos de grande influência na educação e na cultura, o discurso literário tende a nexar o discurso literomusical, situando-o porém nas extremidades de sua esfera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético, ao qual atribui valor em si, a ponto de as palavras do campo semântico “poesia” (“poético”, “poeta” etc.) terem adquirido na sociedade valor axiológico positivo. (COSTA, 2004, p. 333-334).

¹¹ O *discurso literomusical* (COSTA, 2012) diz respeito à prática discursiva do campo da música brasileira, tendo em vista que o gênero mais representativo desse discurso é a canção, materialidade que coaduna a linguagem verbal (textos) com a linguagem musical (música).

De acordo com o pesquisador brasileiro, graças à “anexação excludente” da canção pela prática da literatura, que, nos meios literários, a questão acerca da possibilidade de o texto da canção, conhecido popularmente como “letra de música”, poder ou não ser considerado como poema, adquirindo um *status* equivalente ao da poesia.

Ocorre que, frequentemente, os compositores populares são designados poetas, atribuição que pode ser entendida como uma forma de valorização ou como uma forma de destacar a dimensão escrita da produção literomusical. Há casos, ainda, em que os próprios compositores se definem “poetas”, como uma maneira de usufruir do prestígio desse *status* junto à sociedade. Contudo, o ato de compor uma música requer certa recusa da “solidão gráfica e monofonia intrínseca ao poema” (COSTA, 2004, p. 334), dessa forma, o compositor se desloca para as margens da comunidade discursiva literária.

O discurso literomusical está situado, assim, “em fronteira instável: aceita sua pertinência ao discurso literário aproveitando-se do seu prestígio, ao mesmo tempo em que a rejeita desprezando a autonomia do texto” (COSTA, 2004, p. 334).

Além da paratopia do discurso literomusical no seu plano institucional, há a paratopia no plano da representação, apreendida pela embreagem paratópica. O compositor de texto literomusical representa, através de sua obra, seu estado paratópico, incorporando na enunciação os ritos de criação.

Na dimensão textual da canção, a paratopia é apreendida através da interrelação de determinados elementos que atuam como embreantes paratópicos nos planos da cenografia (topografia, cronologia e *éthos*) e do código de linguagem.

Costa (2004), deduzindo do conceito de paratopia e embreagem paratópica, desenvolve a noção de *paracronia*, que problematiza a pertinência temporal. Observa-se, dessa forma, a *embreagem paracrônica* que indica, na enunciação, a relação do sujeito com a temporalidade, relação essa que pode ser a de um deslocamento mais adiante, em paralelo ou aquém de um determinado momento. Nesse caso, o tempo produz efeito sobre a própria paratopia, “ocasionando uma espécie de ‘paratopia paratópica’, ou, se quiser, uma paratopia bidimensional em que são problematizadas simultaneamente as pertinências social/espacial e temporal do sujeito.” (COSTA, 2004, p. 347).

Nessa perspectiva, a paracronia se configura como uma forma ampliada do que Maingueneau (2006) posteriormente descreve como paratopia temporal, fundada no anacronismo, pois coloca o tempo como o elemento de deslocamento.

Em nossa pesquisa, nos apoiaremos na descrição proposta por Maingueneau (2001, 2006) da noção de paratopia, para identificar e descrever, através da análise dos textos das canções, os embreantes paratópicos e relacioná-los à paratopia que envolve o processo de criação de Elomar Figueira Mello.

No cancionário elomariano, é frequente a presença de embreantes paratópicos determinantes de uma paratopia espacial/temporal. Um forte exemplo disso é a canção “Na quadrada das águas perdidas”, em que a cenografia se constrói através de uma deslocalização espaço-temporal. Podemos inferir, dessa forma, que a ocorrência dessa embreagem paratópica pode representar a paratopia do discurso elomariano, pautado em um posicionamento paratópico.

A paratopia linguística, nos textos das canções de Elomar, pode ser observada através do código de linguagem utilizado. A referência da variante regional, representada pelo dialeto sertanês, em alternância à utilização do português erudito compõe o investimento linguístico da obra literomusical do compositor. Através da retomada de uma língua que ficou para trás (há muitas ocorrências de arcaísmos nos textos das canções) e da alternância entre a variante regional e o português erudito, podemos observar que há embreagem paratópica no tocante à presença de plurilinguismo interior (MAINGUENEAU, 2006) nos textos das canções.

No investimento cenográfico, a paratopia ocorre por meio dos embreantes paratópicos da cronografia (um momento), da topografia (um lugar), e da constituição dos *ethé* dos enunciadores. Em muitas cenografias dos textos das canções de Elomar, a embreagem paratópica se dá pela representação de uma topografia peculiar, que une as características da geografia do sertão da caatinga localizada no interior da região Nordeste a uma configuração topográfica, denominada pelo compositor como “Sertão Profundo”, espécie de lugar extraordinário, cronologicamente situado em tempos distantes, tempos quiméricos. Esse espaço paratópico, o “Sertão Profundo”, é habitado por indivíduos que delineiam *ethé*

paratópicos, exemplo disso são os errantes (cantadores, andarilhos, retirantes, peregrinos, dentre outros), figuras que permeiam constantemente a cenografia elomarianas. A figura do errante, por sua vez, representa uma paratopia de identidade, na proposta de Maingueneu (2001, 2006).

No capítulo que segue, apresentaremos o panorama do discurso literomusical brasileiro, na perspectiva dos estudos de Costa (2012), no qual está incluso o compositor Elomar Figueira Mello, como a figura central do posicionamento denominado pelo pesquisador como “catingueiro”.

3 O DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO

Costa (2012) apresenta uma proposta de análise para o discurso literomusical no Brasil, que institui, discursivamente, uma identidade para a nação brasileira. Essa instituição presume “uma construção mediante a estipulação tácita de regras (‘lei’ e ‘língua’), mestres, filiações, espaços legitimados, atributos especiais etc., que identifica nação e canção [...] que é possível detectar na prática musical brasileira.” (COSTA, 2012, p. 18-19).

Através da leitura de textos literomusicais, Costa (2012), utilizando como aporte as categorias analíticas estabelecidas pela Análise do Discurso, esquadrinha o quadro cênico literomusical brasileiro e delinea o campo da música popular brasileira, assinalando as características dos movimentos e vertentes cujas práticas discursivas ultrapassam os limites da produção efetiva das canções para atuar também nos discursos que elas produzem ou virão a produzir.

Uma questão relevante levantada por Costa (2012) em sua pesquisa diz respeito ao próprio conceito de música popular brasileira, que “flutua” entre três posições conflitantes: 1) posições radicalmente fechadas que colocam sob a égide de música popular brasileira um conjunto de produções cujas temáticas abordam a brasilidade em sua autenticidade; 2) posições radicalmente abertas que entendem como música popular brasileira toda e qualquer canção produzida no Brasil; 3) posições moderadas e flexíveis “com critérios definidos de acordo com interesses comerciais ou institucionais, admitem eventualmente sempre a inclusão de um ou outro autor ou gênero.” (COSTA, 2012, p.109).

Para o pesquisador, é a própria história da música popular brasileira que reflete esse vaguejar descritivo, uma vez que há uma gama de estilos poéticos, melódicos e rítmicos que sempre estiveram em constante conflito e conciliação. Dessa maneira, a denominação “Música Popular Brasileira” indica a aglomeração de variados “ritmos, gêneros, harmonias e dicções praticados dentro de certo nível de qualidade em nosso país.” (COSTA, 2012, p. 109-110). Pode-se afirmar, assim, que a música popular do Brasil se caracteriza principalmente pela diversidade das posições estéticas que concorrem no campo literomusical. Com isso, Costa (2012) faz a distinção entre a expressão “Música Popular Brasileira” e “MPB”, na qual a segunda é um subconjunto da primeira.

Costa (2012) propõe a hipótese de que o discurso literomusical brasileiro conquistou ou vem conquistando uma condição constituinte, isto é, um discurso que dá sentido aos atos da coletividade. Essa condição se expressa através das canções que trazem marcas de heterogeneidade mostrada¹², que, por sua vez, refletem a consciência artística dos enunciadores que estão imersos na diversidade constitutiva da música brasileira. Através das obras literomusicais, compositores e intérpretes são levados a tomar parte nas questões da conjuntura sócio-cultural da qual participam. Nessa perspectiva, as marcas de heterogeneidade mostrada nas canções indicam uma tendência no sentido de:

1. Formular um modelo de brasilidade ou de comportamento brasileiro;
2. Interferir sobre a realidade e sobre o comportamento dos ouvintes, indicando modos de agir, pensar e sentir;
3. Citar ou aludir a fragmentos de discursos e de outras práticas discursivas expressivas na sociedade com a qual abre polêmica;
4. Parodiar, ironizar ou parafrasear dizeres ou modos de dizer dessas práticas;
5. Constituir cenas enunciativas a fim de legitimar determinados contextos de enunciação;
6. Investir em um código sociolinguístico através do qual legitima não só uma determinada entonação e uma rítmica, mas um dialeto e uma dicção ligados a uma região, faixa etária ou etos brasileiros. (COSTA, 2012, p. 114).

Dessa maneira, as marcas de heterogeneidade mostrada que denotam as ações elencadas acima sinalizam uma “constituência” para o discurso literomusical brasileiro. A favor dessa hipótese está o elo entre a canção e a poesia literária, no que toca a origem comum dos dois gêneros, que “provêm do trovadorismo antigo medieval, a tradição de memorização (ou improviso) e recitação de narrativas heroicas ou declarações de amor.” (COSTA, 2012, p. 252). Assim, o campo literário, como foi exposto em seção anterior, atrai a canção, cujo plano textual tem uma estrutura muito próxima à estrutura do poema.

Outro fato que também corrobora com a hipótese de Costa (2012) é o de que há uma quantidade considerável de disfunções em relação ao estabelecimento de alguns discursos constituintes (que atuam nas sociedades ocidentais) no meio social do Brasil. Tal fato se dá, talvez, pela condição de ex-colônia de nosso país. Isso permite que outras formações discursivas venham a preencher possíveis lacunas deixadas por esse “disfuncionamento”:

¹² As marcas de heterogeneidade mostrada são referentes aos “gestos intertextuais, meta e interdiscursivos”. (COSTA, 2012, p. 114).

O baixo índice de letramento da população, por exemplo, leva-nos a questionar se o discurso literário consegue, no Brasil de hoje, desempenhar plenamente o papel de constituir identidades e mobilizar o imaginário da sociedade como o faz em países como os Estados Unidos, a França ou a Inglaterra [...]. (COSTA, 2012, p. 252).

Ocorre que a literatura, no Brasil, há muitos anos vem perdendo a competência de configurar modelos de identidade social, deixando esse papel para os discursos veiculados pelo rádio e pela televisão e, mais recentemente, pelas mídias digitais.

Costa (2012) estabelece em seu trabalho o que denomina de “*archéion* literomusical brasileiro”, para designar o conjunto de textos e enunciadores consagrados que fundam uma memória. Compõem esse *archéion* vários textos literomusicais e também textos que circulam ao redor deles, como as resenhas, as críticas etc., “havendo um certo consenso sobre uma lista básica de nomes de arqui-enunciadores, mas divergências acerca do estatuto de alguns deles, conforme as tendências e opções estéticas.” (COSTA, 2012, p. 254). O pesquisador elenca determinadas práticas que contribuem para a formação do *archéion* literomusical brasileiro, como, a *referência*, os *gestos enunciativos* e o próprio *discurso sobre a música*.

O que se observa, no caso da canção, é o uso da referência como uma forma de legitimar um arqui-enunciador ou mesmo apresentar oposição a ele e, ainda, representa o engajamento em um determinado posicionamento. A referência pode ocorrer de forma direta (quando o nome do arqui-enunciador é citado na canção) ou indiretamente, através de outras relações intertextuais como a citação, paráfrase ou alusão a trechos de canções famosas. Há ainda o referimento dos arqui-enunciadores por gestos enunciativos que são “atos de organização das enunciações em um suporte” (COSTA, 2012, p. 257), como a escolha dos músicos, a gravação das canções etc.

Outra prática que contribui para a formação do *archéion* da música brasileira é a produção de textos que têm como foco a música: há publicações de livros, de revistas especializadas, de cadernos de jornais, dos próprios encartes dos álbuns e, ainda, de entrevistas de intérpretes e compositores. Com a forte expansão das mídias digitais, também podemos incluir nesse conjunto os textos publicados em meio digital, como os *websites* (dos próprios artistas, comentadores e/ou admiradores), os *blogs*, as redes sociais etc. Há, além disso, os textos sobre a historiografia da música brasileira e os trabalhos acadêmicos acerca da temática da música no Brasil.

O corpo de arqui-enunciadores do discurso literomusical brasileiro tem um caráter *autoconstituente*, isto é, quando um enunciador decide fazer referências a artistas que considera importantes no campo discursivo, está legitimando seu posicionamento, ao mesmo tempo em que solidifica a posição de seus arqui-enunciadores. Costa (2012) ressalva que o *archéion* literomusical brasileiro é heterogêneo e se organiza de acordo com a região geográfica, o contexto histórico e o posicionamento dos enunciadores, com possíveis entrecruzamentos desses critérios: “o arqui-enunciador pode ser, portanto, ao mesmo tempo reconhecido como tal para um posicionamento específico e também para o conjunto da prática discursiva.” (COSTA, 2012, p. 265). A instituição dos arqui-enunciadores se estende para além dos limites do campo discursivo, com a ambição de atuar na sociedade como um todo.

O pesquisador trata ainda da *pretensão auto e heteroconstituente* do discurso literomusical brasileiro, identificada pelos atos metadiscursivos da canção, apresentados sob duas formas: 1) *decantação do poder encantatório da canção* (o poder de agir sobre o corpo e mente dos indivíduos e da realidade) e 2) *argumentação enfatizando o valor da prática literomusical* (a atividade do cancionista é importante para a sociedade).

O discurso literomusical brasileiro intervém em outras práticas discursivas e na conjuntura social instigando discussões de interesse coletivo, e se interrelaciona com outros discursos, como é o caso do discurso literário, do discurso científico e do discurso religioso. As “fontes legitimantes” do discurso literomusical em nosso país são descritas por Costa (2012) como, a Energia, “a materialidade da própria música, ondas sonoras produzidas e modeladas pelo aparelho fonador (canto), pelos instrumentos, pelos equipamentos elétricos e eletrônicos de áudio.” (COSTA, 2012, p. 338) e a Expressividade, devido à ampliação da capacidade de expressão do gênero canção em relação aos demais.

Na reflexão acerca dos limites do discurso literomusical brasileiro, Costa (2012), seguindo a perspectiva de Maingueneau, traz à discussão as condições que conferem o *status* constituinte para o discurso literário, que autolegitima sua prática através da própria linguagem (por meio da enunciação instaura uma “divisão” entre o literário e o não-literário). O pesquisador traça, então, um paralelo entre os dois discursos e, utilizando como argumento o “parentesco” entre o discurso literário e o discurso literomusical, estende para este último o mesmo “comportamento” constituinte, que se reflete na divisão entre o cantado e o não-cantado:

O fato de o discurso literomusical conter, além do texto, a música, leva à necessidade de se considerar não apenas a dimensão do narrado ou descrito (em oposição ao vivido), mas também a do cantado (em oposição ao não-melódico ou apenas falado). A música cantada institui uma nova forma de falar que, ao estabilizar os padrões entoativos da fala, institui um novo regime discursivo no âmbito da oralidade. (COSTA, 2012, p. 343).

Nessa perspectiva, o enunciado cantado, por trazer um plano melódico, tem o poder de refrear os efeitos do enunciado falado, uma vez que, enunciar cantando, de certa forma, reconfigura o caráter do enunciado, atribuindo-lhe um efeito ambíguo: o próprio ato de cantar porta uma carga de ludicidade que ativa no receptor a ideia de jogo, de brincadeira. Com isso, a situação de enunciação do canto é tomada por um efeito de descontração.

O discurso literomusical se estabelece como um “divisor de realidades” (COSTA, 2012, p. 344), com isso tematiza-se no limite dessas “realidades” originadas a partir da canção. De acordo com Costa (2012), o posicionamento é o determinante de cada uma das conformações, que podem variar, desde uma forma mais simples, na qual há a separação da realidade com a presença da canção e da realidade sem a presença da canção; ou uma forma mais “clássica”, que estrema o mundo da canção do mundo concreto; ou mesmo, uma forma “radical”, na qual a canção é fundadora da realidade e tudo que é posterior a esta fundação.

Assim, um autor de texto literomusical, a depender do posicionamento do qual faz parte, não traça apenas um limite, mas anuncia sua atribuição ao “lado bom” (COSTA, 2012, p. 345), ou seja, o lado em que há canção em oposição ao lado onde ela não existe.

3.1 Posicionamentos no campo literomusical brasileiro

Costa (2012), em seu trabalho sobre o discurso literomusical brasileiro, propõe uma organização das formas de marcação identitária dos enunciadores de discurso literomusical no Brasil. Para esse propósito, o pesquisador utiliza como critérios o discurso de comentaristas e dos próprios compositores, para organizar e descrever os agrupamentos e movimentos da música popular brasileira, no período entre os anos de 1959 a 1998.

São identificados, assim, cinco formas de marcações identitárias: 1) *movimentos estético-ideológicos*; 2) *agrupamentos de caráter regional*; 3) *agrupamentos em torno de temáticas*; 4) *agrupamentos em torno do gênero musical* e 5) *agrupamentos em torno de*

valores relativos à tradição. Podem ocorrer um intercruzamento e uma sobreposição das formações resultantes desses modos, que englobam “uma prática discursiva que supõe modos de cantar, compor, comportar-se, tocar, difundir, etc. coerentes com esses conteúdos” (COSTA, 2012, p. 137).

A primeira forma de marcação identitária, os *movimentos estético-ideológicos*, é caracterizado por movimentos que se organizaram na música brasileira, sobretudo entre o final da década de 1950 até o final da década de 1960. Costa (2012) destaca nesse período a Bossa Nova, a Canção de Protesto, o Tropicalismo, a MPB (Música Popular Brasileira) e a Jovem Guarda, dos quais, ganham maior destaque, os três primeiros, por terem promovido rupturas no quadro cênico literomusical do país. Todavia, diferentemente dos movimentos de outros campos artísticos, os movimentos que ocorreram no campo literomusical não apresentaram manifestos escritos; as ideias, nesse caso, eram explicitadas através das próprias canções e divulgadas nos lançamentos dos discos e nas apresentações dos artistas.

Os *agrupamentos de caráter regional* são formados por artistas cujos posicionamentos são orientados pela regionalidade. Esses agrupamentos não se restringem, necessariamente, aos espaços físicos, mas podem se estabelecer potencialmente, através de representações construídas a partir do espaço físico compartilhado, na configuração de uma identidade que ocorre por meio de um processo circular, em que “os compositores e cantores são influenciados pelo ‘bairrismo’ criando novas imagens e reforçando e difundindo aquelas já estabelecidas na memória coletiva.” (COSTA, 2012, p. 154). Esses agrupamentos vão implicar além da tematização de valores locais, investimentos em um *ethos* compartilhado pelos artistas de cada grupo, como, formas características de cantar, de tocar os instrumentos, de compor e, também formas de versar sobre outros temas que não têm relação com a região. É preciso considerar ainda que o fator de origem dos compositores não é garantia de adesão a um posicionamento de caráter regional:

Autores como João Bosco (mineiro), Ivan Lins (carioca) e Toquinho (paulista), por exemplo, optaram por posicionamentos que são indiferentes ao fator de origem.

[...] pode acontecer também de um compositor se engajar em um posicionamento regional de uma região que não é a sua terra natal. (COSTA, 2012, p. 155).

Costa (2012) destaca nos agrupamentos de caráter regional os posicionamentos musicais que ficaram conhecidos como “Clube da Esquina”, de Minas Gerais e o “Pessoal do

Ceará”, por terem alcançado grande destaque no campo da música brasileira nos anos de 1970.

Os *agrupamentos em torno das temáticas* reúnem os indivíduos que compartilham posicionamentos que “transcendem espaços físicos institucionalizados, o que não exclui a possibilidade de se situarem no âmbito de uma região geográfica mais ampla.” (COSTA, 2012, p. 185). Dentre esses agrupamentos, destacam-se aqueles que se incluem no que Costa (2012) denomina de “posicionamento romântico”, que se ancora em um sentimento universal e, o “posicionamento catingueiro”, que aborda temáticas de uma região geográfica sem delimitação institucional.

Nos *agrupamentos em torno do gênero musical* o fator de aglomeração são os gêneros musicais. Estão incluídos nesses agrupamentos cantores e compositores que definem seu posicionamento “pela prática exclusiva de um gênero ou de uma família de gêneros musicais.” (COSTA, 2012, p. 211). Os posicionamentos selecionados por Costa (2012) para caracterizar esse agrupamento são: o dos sambistas, que se unem em torno do samba e o dos forrozeiros, formados a partir da “escola” de Luiz Gonzaga. O pesquisador ainda cita os posicionamentos dos frevistas (baianos ou pernambucanos) e os chorões (que praticam o gênero choro).

A última forma de marcação identitária elencada por Costa (2012) é a dos *agrupamentos em torno de valores relativos à tradição*. Esse agrupamento tem a peculiaridade de englobar um posicionamento que percorre todos os outros posicionamentos, por seu comportamento dissonante:

[...] o grau de relação que os diversos membros de um posicionamento assumem para com o “centro” da tradição que o grupo institui pode ocasionar uma clivagem entre os que se propõem a seguir com uma maior ortodoxia as ideias originais e os que delas se distanciam, abrindo seu trabalho para outras influências. (COSTA, 2012, p. 226).

Essa forma dissonante de demarcar posição vem sendo denominada de *pop* (forma reduzida de “popular”, do inglês), que caracteriza a música comercial que traz elementos de origem anglossaxônica (gêneros musicais, instrumentos etc.). Em relação àqueles posicionamentos que enfatizam valores relativos à nacionalidade através da defesa das

tradições musicais, o posicionamento *pop* tem um caráter pejorativo, “sinônimo de xenofilia e mercantilismo industrial.” (COSTA, 2012, p. 227).

De acordo com Costa (2012), o posicionamento *pop*, no cenário da música brasileira, possui três fontes constitutivas, que atuaram entre as décadas de 1960 e 1970: a Jovem Guarda; a “*soul music* brasileira”, cujos nomes de maior relevo são Tim Maia e Jorge Ben(jor), e o *rock* psicodélico brasileiro praticado por Raul Seixas e Os Mutantes. Nos anos de 1980, ocorre o momento de consolidação desse posicionamento com o surgimento de várias bandas e de cantores e cantoras, como Renato Russo, Cazuza, Marisa Monte, Cássia Eller, dentre outros.

Em vista de nossa pesquisa ter como objeto as canções de Elomar Figueira Mello, principal nome do “posicionamento catingueiro”, abordaremos mais detalhadamente esse posicionamento no item que segue.

3.1.1 O posicionamento em torno da temática catingueira

Os compositores e intérpretes que compartilham do posicionamento denominado “catingueiro” (COSTA, 2012) tematizam o universo da caatinga,

[...] que inclui não só um ambiente físico, mas um complexo de relações sociais, costumes, imaginário, sonhos, arte etc., que envolve o próprio artista e condiciona todos os demais aspectos de sua produção musical (melódicos, harmônicos, camerísticos, poéticos, éticos...) e de sua biografia. (COSTA, 2012, p. 186).

Costa (2012) justifica a escolha do termo “catingueiro”, dentre outras possibilidades, como “violetos”, “cantadores”, “sertanejos” etc., em razão de: 1) o termo escolhido representar de forma mais apropriada à proposta principal do posicionamento; 2) existirem violetos, cantadores e sertanejos em praticamente todas as regiões brasileiras; e 3) o termo ser usado em dois títulos de obras literomusicais de Elomar Figueira Mello, no álbum *Cartas catingueiras* (1983) e na ópera *Auto da catingueira*, gravada em LP em 1984.

O grupo dos catingueiros tem como maior representante Elomar Figueira Mello, compositor cujo posicionamento torna-se uma referência para uma série de compositores e

intérpretes brasileiros. Dentre os mais conhecidos, podemos citar Eugênio Avelino (Xangai), Dércio Marques, Vital Farias, Geraldo Azevedo, Fábio Paes, Roze, Diana Pequeno, Doroty Maques, Francisco (Chico) Aafa, Saulo Laranjeira, Carlos Pita, João Bá, Gereba, Wilson Aragão, Cátia de França, Eugênio Leandro, Pingo de Fortaleza, dentre outros.

Apesar de compartilharem do mesmo posicionamento, é notável entre os autores catingueiros uma heterogeneidade de ordem ideológica, estética etc., que é percebida no período de maior produção do grupo, entre as décadas de 1970 e 1980. É possível traçar nesse período uma bipartição de tendências, em que uma verte para a linha mais “tadicionalista, acústica, rechaçando qualquer influência estrangeira moderna” (COSTA, 2012, p. 187) e, na outra ponta estão aqueles que “buscavam pontos comuns entre vertentes da música estrangeira, principiamente a anglo-americana, e incorporaram moderadamente elementos que podemos chamar de *pop*.” (COSTA, 2012, p. 187). De acordo com Costa (2012), seguem a primeira tendência: Elomar, Xangai, Fábio Paes, Dércio Marques, Roze, João Bá, Gereba, Wilson Aragão, Eugênio Leandro, Carlos Pita, Vital Farias e Pingo de Fortaleza. Já na segunda tendência encontram-se: Diana Pequeno, Cátia de França e Geraldo Azevedo. Devido ao caráter mais “aberto”, em relação às influências *pop*, a segunda tendência é mais propícia a instabilidades, como o distanciamento temporário ou não dos compositores e intérpretes, como é o caso de Geraldo Azevedo, ou até mesmo o afastamento definitivo, como ocorreu com Diana Pequeno.

Costa (2012) indica ainda outras diferenças que podem ser observadas no posicionamento catingueiro. Dentre os autores, há os que estabelecem relações entre a sua obra e a música erudita europeia de característica medieval, com a pretensão de explorar “o parentesco cultural entre a prática do trovador medieval e a do cantador nordestino.” (COSTA, 2012, p. 187), como ocorre com Elomar, Xangai, Vital Farias e Carlos Pita. Há também os autores que adotam exclusivamente a linha da música popular, “explorando as virtualidades da cantoria e do repente como valor essencialmente nordestino.” (COSTA, 2012, p. 187), entre eles, podemos incluir Wilson Aragão, Fábio Paes e Pingo de Fortaleza. E ainda, existem os que se conectam a outras linhas da música popular, como a toada, o forró e as cantigas, como é o caso de Dércio Marques, Eugênio Leandro, João Bá e Geraldo Azevedo.

Em torno dos compositores e intérpretes catingueiros, configurou-se uma comunidade discursiva, como indica Costa (2012), composta por letristas (Salgado Maranhão, Oswald Barroso, Rosemberg Cariry, Guaracy Rodrigues, Carlos Fernando, Capinam, dentre

outros), outros compositores (Hélio Contriras, Augusto Jatobá, Raimundo Monte Santo, Capenga, Patinha, Klécio Albuquerque etc.) e músicos (Jacques Morelembaum, João Omar, Oswaldinho etc.), que ultrapassa os próprios limites do universo catingueiro.

Outra peculiaridade apontada pelo pesquisador é a reserva com que os autores do posicionamento catingueiro vêem a comercialização de suas obras literomusicais, o que acarreta uma rejeição por parte das gravadoras e patrocinadores. Por conta disso, é comum entre os compositores e intérpretes a opção pela produção independente.

Costa (2012) faz a descrição das características do posicionamento catingueiro no plano verbal e no plano musical, assim como descreve também o investimento ético e enunciativo desse posicionamento.

No plano verbal, através da tematização de valores da caatinga, a vida rural é colocada em posição antagônica em relação à vida urbana. A primeira está ligada às ideias de *pureza, espontaneidade*, enquanto a segunda remete à *impureza, inautenticidade*.

A valorização do universo catingueiro é observada no código de linguagem utilizado pelos autores, nos textos das canções. Ocorre que muitos compositores e letristas optam pelo uso do dialeto catingueiro em várias composições, como é o caso de Elomar, o que traz à tona a questão do plurilinguismo:

Uma vez que praticamente todos do grupo nasceram e cresceram no interior, mas tiveram uma formação escolar urbana na capital de seus estados, e, portanto, dominam o falar padrão urbano, faz-se necessário gerir um pluridialealismo de modo a selecionar o que deve ser dito em língua padrão ou em “linguagem popular”. Salvo exceções, praticamente esta última tende a ser reservada (e a confundir-se) com a “linguagem da arte” e a primeira com a “linguagem da vida” [...]. (COSTA, 2012, p. 189-190).

Por conta do investimento em uma cenografia fundadora, embasada em cenários arcaicos medievais, em muitas obras dos compositores catingueiros, como veremos nas canções de Elomar, é recorrente o uso do português antigo e erudito em canções cujas cenografias retomam o mundo medieval. Desse modo, o dialeto e o português erudito não entram em contradição, pois “mantêm o traço comum de ancestralidade, já que o português sertanejo usado na maioria das canções é também um português conservado e conservador” (COSTA, 2012, p. 190). Essas duas formas do plurilinguismo (variedade sertaneja e variedade erudita) fazem oposição à variedade moderna (no caso, o português padrão), falado nas

grandes cidades. Esta última é relacionada à “estagnação”, enquanto as duas primeiras são relacionadas ao “dinamismo”, o que gera um processo de tradução interincompreensiva, no modelo maingueneuniano, do interdiscurso sobre a variação linguística do português no Brasil.

Sobre as cenografias, há uma correlação entre cenografias locais e cenografias, arquitextos e arqui-enunciadores historicamente validados. Cronológica e espacialmente, as cenografias podem estar situadas na Idade Média, com a presença de cavaleiros, donzelas, reinos, menestréis etc., em que os arquitextos são os romances de cavalaria e os textos do trovadorismo medieval; em períodos importantes da história do Brasil. Nesse caso, pode-se dizer que os arquitextos são as cantigas do folclore brasileiro, as lendas etc.; em lugares ermos, por onde circulam peregrinos e errantes, com arquitextos como incelências, ladainhas etc. Os arqui-enunciadores, por sua vez, são os anônimos, identificados como categorias de personagens ou como figuras notórias ou ainda como figuras das lendas. Alguns topônimos também podem ser identificados nas canções de vários compositores catingueiros, como o rio Gavião, localizado no interior do estado da Bahia e que é citado por Elomar; Taperoá, a cidade onde nasceu Vital Farias; Piritiba, região onde nasceu Wilson Aragão. Pode-se observar, ainda, na cenografia de muitas canções, a exaltação das manifestações culturais da região, como as festas religiosas, as danças etc.

Um ponto relevante no posicionamento catingueiro é o interesse por questões de cunho sócio-político, que se evidencia na atitude questionadora sobre a situação precária das classes menos favorecidas da sociedade rural, da qual fazem parte as famílias dos pequenos agricultores (geralmente agregadas nas grandes propriedades), os trabalhadores rurais (peões, vaqueiros etc.) e aqueles que saíram do interior para trabalhar nas grandes cidades. De acordo com Costa (2012), esse é um ponto que gera certa “discórdia” entre os compositores catingueiros, uma vez que “Há os que tematizam intensamente a questão, como Vital Farias, Pingo de Fortaleza, Dércio Marques, Fábio Paes, Gereba etc. Outros, uma minoria, mantêm-se reticentes quanto à questão: Elomar, Geraldo Azevedo.” (COSTA, 2012, p. 194). Todavia, mesmo que não se levante a questão social, a própria tematização da vida no sertão catingueiro traz à tona a “penosa situação do homem do campo” (COSTA, 2012, p. 195), como ocorre na canção “O peão na amarração”, de Elomar, que analisaremos no capítulo dedicado à obra literomusical do compositor. Além do protesto social e político, alguns compositores do posicionamento se engajam na questão ecológica, como é o caso de Vital Farias, com a canção “Saga da Amazônia”, Augusto Jatobá, com “Matança”, interpretada por

Xangai e Dércio Marques, com “Segredos Vegetais”, todas enaltecendo e chamando a atenção para a preservação da flora e da fauna da região sertaneja.

No plano musical, os compositores catingueiros têm preferência pelo trabalho acústico, com uso do violão (ou viola) como instrumento principal. Por esse motivo, muitos compositores se autodenominam como “violeiros”.

Há também a influência da música erudita. É o caso de compositores como Elomar e Vital Farias; o primeiro compôs óperas e, em várias apresentações e gravações de discos, é acompanhado por instrumentos eruditos; o segundo compôs peças eruditas para violão.

Por conta da referência do cancionero medieval ibérico, há uma alusão aos gêneros arcaicos (cantigas, romances de cavalaria, trovas, tiranas etc.), associados aos gêneros da cultura local (aboios, puluxias, incelências etc.). Sobre o ponto de vista melódico e harmônico, “As canções costumam ter harmonias simples em linhas melódicas complexas; prelúdios e floreios solados ao violão costumam preceder ou permear as canções” (COSTA, 2012, p. 198). Outros compositores, porém, costumam utilizar gêneros mais populares, relacionadas à cultura, como os reisados, forrós, bumba-meu-boi, dentre outros.

A influência da música latinoamericana também é observada na utilização de gêneros dessa música, na composição de canções em espanhol, como ocorre com Geraldo Azevedo e, no caso de Dércio Marques, na gravação de canções de (e com) compositores latinoamericanos.

O investimento ético e enunciativo do posicionamento catingueiro é a figura do homem rústico, do homem que não incorpora os valores das grandes cidades, mesmo que nelas viva ou já tenha vivido. O catingueiro “Prefere recusar os pretensos valores que esse mundo [das grandes cidades] oferece e continuar cultivando os seus mesmo que apenas no âmbito de sua música.” (COSTA, 2012, p. 199). Todavia, essa visão do catingueiro em relação aos valores das grandes cidades, aos valores modernos, pode ser entendida como uma visão maniqueísta, porém, ela “não incide sobre a organização social, mas sobre a dimensão moral e espiritual.” (COSTA, 2012, p. 200), daí a referência aos cenários bíblicos, pois há a transcendência, da dimensão temporal, das “forças benéficas”, assim como das “forças maléficas”.

Dessa forma, os indivíduos que habitam o sertão são caracterizados pela puzera e castidade, qualidades que remetem ao período medieval, escolhido pelo posicionamento como a era que melhor praticou e preservou os princípios religiosos, filosóficos e morais da Antiguidade. Com isso, os catingueiros se dividem entre um estado de resignação e rebelião, como formas de resistir às “forças maléficas”, como atitudes muito características do povo sertanejo:

Estas últimas [resignação e rebelião] provêm de dois *habitus* presentes na vida histórico-social do sertão brasileiro: um é a atitude passiva, que tem expressão gestual no ato de elevar as mãos para os céus, [...] que atribui à “providência divina” os problemas e as soluções das questões terrenas; outra é a atitude ativa, gesticulada pelo ato de segurar firmemente arreios do cavalo, [...] de propor soluções coletivas, revolucionárias e violentas para tais questões. (COSTA, 2012, p. 200-201).

Tanto o *ethos* resignado quanto o *ethos* rebelde portam como características comuns a teimosia, a simplicidade, o coletivismo, o primitivismo. O caráter “puro” do catingueiro expõe ainda outras particularidades da vida interiorana, como o espírito lúdico, a infância despojada, a meiguice da mulher, dentre outras.

No domínio enunciativo, os autores catingueiros utilizam a *cantoria*, resignificada da forma original (a disputa entre cantadores). O posicionamento catingueiro entende a cantoria como “um momento destinado a mostrar uns para os outros suas composições ou simplesmente cantar e improvisar sobre as já conhecidas.” (COSTA, 2012, p. 201). Geralmente, a estrutura da cantoria, tal como empregada pelos autores catingueiros, tem afinidades com a estrutura do concerto, que é uma forma de difusão da música erudita, daí muitos compositores, como Elomar, Vital Farias, Xangai, Dércio Marques, dentre outros, preferirem gravar seus álbuns no formato “ao vivo”, a partir das apresentações dos próprios concertos.

Abordaremos mais detalhadamente, no Capítulo 3, as características do posicionamento discursivo de Elomar Figueira Mello, que, segundo a perspectiva de Costa (2012), se situa no núcleo do posicionamento catingueiro, por ter exercido grande influência sobre praticamente todos os demais compositores desse grupo.

3.2 Recorte temporal e escolha dos álbuns e canções

O estabelecimento do *corpus* de nossa pesquisa parte da demarcação temporal apresentada por Costa (2012), que, corresponde ao período de 1959 a 1998, com maior ênfase para a fase que compreende o início dos anos de 1970 até meados dos anos de 1980, em razão do contexto histórico do qual participa a ditadura militar, e, por corresponder ao período em que a Música Popular Brasileira adquire maior unidade.

Inicialmente, estabelecemos nossa pesquisa no período de 1972 a 1989¹³, por corresponder à fase de maior produção musical de Elomar Figueira Mello, cuja obra, como afirma Costa (2012), serviu de referência para diversos membros do posicionamento catingueiro, e, também, por esse recorte estar inserido no período de maior consistência desse grupo, equivalente à fase entre os anos 1970 e início dos anos de 1980. Nesse recorte, selecionamos os seguintes álbuns¹⁴:

- 1) *Das barrancas do Rio Gavião* (1972);
- 2) *Na quadrada das águas perdidas* (1978);
- 3) *Parcelada malunga* (com Artur Moreira Lima) (1980);
- 4) *Fantasia leiga para um rio seco* (com a Orquestra Sinfônica da Bahia) (1981);
- 5) *ConSertão* (com Artur Moreira Lima, Heraldo do Monte e Paulo Moura) (1982);
- 6) *Cartas catingueiras* (1983);
- 7) *Auto da Catingueira* (1984);
- 8) *Cantoria 1* (com Geraldo Azevedo, Vital farias e Xangai) (1984);
- 9) *Cantoria 2* (com Geraldo Azevedo, Vital farias e Xangai) (1984);

¹³ Por termos norteado nosso recorte temporal naquele apresentado por Costa (2012), especificamente as décadas de 1970 e 1980, não incluímos no *corpus* inicial de nossa pesquisa os álbuns *Árias sertânicas* (1993), *Cantoria 3 – Elomar canto e solo* (1995) e *Cantoria Brasileira* (2002), este último, com a participação de Pena Branca, Renato Teixeira, Teca Calazans e Xangai.

¹⁴ Adotaremos o termo *álbum* para designar o conjunto de suportes do qual fazem parte, capa, contracapa, encarte, *long play* (LP) e/ou *compact disc* (CD).

10) *Sertania* (com a orquestra da UFBA e solistas) (1985);

11) *Concerto sertanez* (com Turíbio Santos, João Omar e Xangai) (1985);

12) *Dos confins do sertão* (1986);

13) *Elomar em concerto* (1989).

Desses álbuns, quatro são composições operísticas, *Fantasia leiga para um rio seco* (1981), *Auto da catingueira* (1984), *Sertania* (1985) e *Árias sertânicas* (1993). Os demais são compostos por canções gravadas em estúdio ou gravações “ao vivo” das apresentações do compositor.

Abreviamos, posteriormente, o recorte temporal de 1972 a 1989 para o que abrange o período entre os anos de 1972 a 1983, por se tratar do momento em que foram gravados os álbuns *Das barrancas do Rio Gavião* (1972), *Na quadrada das águas perdidas* (1978) e *Cartas catingueiras* (1983).

Justificamos a seleção desses três álbuns, primeiro, pelo fato de que *Das barrancas do Rio Gavião* (1972) é um trabalho icônico porque “já contém as linhas básicas do posicionamento [catingueiro]” (COSTA, 2012, p. 186), e, acreditamos que, além desse primeiro álbum, os dois subseqüentes contêm canções muito representativas para os membros desse grupo. É notável o fato de que alguns dos compositores e/ou intérpretes, como uma forma de legitimar a adesão ao posicionamento, já terem gravado ao menos uma das canções desses três álbuns¹⁵. Há também a referência que a comunidade discursiva faz dos álbuns, assim como de determinadas canções: a própria designação da prática da “canção catingueira” (COSTA, 2012), reforçada pelos títulos *Cartas catingueiras* (1983) e *Auto da Catingueira* (1984) e também pelo título de uma das mais importantes canções de Elomar, *Campo branco* (que é a tradução do tupi de *caatinga*) e que consta no álbum *Na quadrada das águas perdidas* (1978). Este último tem especial relevo, pois “deu uma chave de interpretação para

¹⁵ Dentre os compositores que gravaram canções de Elomar, podemos destacar: Xangai, que tem interpretações notáveis de canções elomarianas, como, “Violêro [O violeiro]” (*Mutirão da vida* (1998)), “Curvas do rio” (*Brasileiranga* (2001), *Qué qui tu tem canário* (2002)), “Na estrada das areias de ouro”, “História de vaqueiros”, “A meu Deus um canto novo”, dentre outras que constam no álbum dedicado somente para as canções de Elomar (*Xangai canta cantigas, incelenças, puluxias e tiranas de Elomar* (1998)); Dércio Marques, que gravou “Curvas do rio” (*Terra, vento e caminho* (1977)); Diana Pequeno, na interpretação de “Campo branco” e “Cantiga de amigo” (*Eterno como areia* (1979)), além de Roze, com “O pedido” (Roze (1982)) e Chico Aafa, que gravou várias canções de Elomar no álbum *Cantada* (2004), dentre as quais destacam-se “O peão na amarração” e “Campo branco”.

os ouvintes” (CUNHA, 2008, p. 34) através do comentário e glossário dos textos das canções elaborados pelo historiador Ernani Maurílio Figueiredo, apresentados no encarte do álbum. Esse trabalho também foi feito posteriormente, no álbum *Cartas catingueiras* (1983), pela medievalista Jerusa Pires Ferreira.

Dessa forma, as canções que fazem parte dos três álbuns, respectivamente, são as seguintes:

- a) *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972): 1) “O violeiro”; 2) “O pedido”; 3) “Zefinha”; 4) “Incelença do [pro] amor retirante”; 5) “Joana flor das Alagoas”; 6) “Cantiga de amigo”; 7) “Cavaleiro do São Joaquim”; 8) “Na estrada das areias de ouro”; 9) “Retirada”; 10) “Cantada”; 11) “Acalanto”; 12) “Canção da catingueira”.
- b) *Na quadrada das águas perdidas* (1978): 1) “A meu Deus um canto novo”; 2) “Na quadrada das águas perdidas”; 3) “A pergunta”; 4) “Arrumação”; 5) “Deserança”; 6) “Chula no terreiro”; 7) “Campo branco”; 8) “Parcelada”; 9) “Estrela maga dos ciganos”; 10) “Função”; 11) “Noite de santo reis”; 12) “Cantoria pastoral”; 13) “O rapto de Joana do Tarugo”; 14) “Canto de guerreiro mongoió”; 15) “Clariô”; 16) “Bespa”; 17) “Dassanta”; 18) “Curvas do rio”; 19) “Tirana”; 20) “Puluxias”.
- c) *Cartas Catingueiras* (1983) (álbum duplo): Vol. I: 1) “Cantiga do estradar”; 2) História de vaqueiros”; 3) “Faviela”; 4) “Seresta sertaneza”; 5) “O cavaleiro da torre”; 6) “Um cavaleiro na tempestade”; 7) “O peão na amarração”; 8) “Homenagem a um menestrel”. Vol. II: 1) “A donzela Tiadora”; 2) “Gabriela”; 3) “Naninha”; 4) “Incelença para um poeta morto”; 5) “Corban”; 6) “Duvê esse chão quêma meus pé”; 7) “Calundu e cacorê”; 8) “Batuque na Serra da Tromba”; 9) “Batuque no Panela”; 10) “Trabalhadores na destoca”.

Devido à impossibilidade de analisar todas as canções desses três álbuns (por conta da extensão que o trabalho atingiria), restringimos a nossa análise às canções mais executadas, seja pelo próprio compositor ou por outros compositores e/ou intérpretes (ocorrência de regravações em trabalhos e/ou execuções da canção nas apresentações), assim como pela comunidade discursiva (citações em trabalhos acadêmicos, artigos, resenhas,

críticas, entrevistas, comentários etc., uso das canções em trilhas sonoras¹⁶, execução das canções por orquestras, grupos musicais, corais etc.). Através dessa triagem, selecionamos as seguintes canções para compor o *corpus* definitivo da nossa pesquisa:

a) Do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972), que traz um total de doze faixas, selecionamos seis:

- “Cantiga de amigo”;
- “O violeiro”;
- “Retirada”;
- “Cavaleiro do São Joaquim”;
- “Na estrada das areias de ouro”;
- “Canção da catingueira”.

b) Do álbum *Na quadrada das águas perdidas* (1978), que traz vinte faixas, selecionamos cinco:

- “Arrumação”;
- “Campo branco”;
- “Chula no terreiro”;
- “Na quadrada das águas perdidas”;
- “Curvas do rio”.

c) Do álbum *Cartas Catingueiras* (1983), com um total de dezoito faixas das quais selecionamos quatro:

- “O peão na amarração”;
- “O cavaleiro da torre”;

¹⁶ “Retirada” faz parte da trilha sonora da minissérie televisiva *Gabriela* (1975 e 2012); “Arrumação” é trilha de abertura do programa televisivo homônimo apresentado por Saulo Laranjeira, estreado em 1987 na Rede Minas e apresentado até os dias atuais; “Na quadrada das águas perdidas” inspirou o longa-metragem homônimo de Wagner Miranda e Marcos Carvalho, lançado em 2013.

- “Cantiga do estradar”;
- “Homenagem a um menestrel”.

Para a análise dos textos das canções selecionadas, preferimos não utilizar as transcrições contidas nos encartes dos álbuns *Na quadrada das águas perdidas* (1978) e *Cartas catingueiras* (1983), por já existir trabalho atualizado de transcrição dos textos do cancionista elomariano e também pelo fato de o álbum *Das barrancas do rio Gavião* (1972) não apresentar tais transcrições em seu encarte. Em virtude disso, utilizamos como referência a transcrição dos textos das canções, no caderno “Notas e Letras”, da coletânea *Elomar: cancionista*, revisados e fixados por Guerreiro (2008), por constituir “cuidadosa correção da linguagem e do dialeto catingueiro, a fim de produzir um material o mais completo e atual possível, fazendo desta obra referência para leitores, músicos e pesquisadores interessados pelas poéticas do sertão.” (GUERREIRO, 2008, p. 28).

Optamos por fazer a transdialeção¹⁷ dos textos das canções que têm por código de linguagem a variedade dialetal sertaneza, apresentados em notas de rodapé, a fim de proporcionar uma maior compreensão das canções, uma vez que não apresentamos glossário de termos referentes ao dialeto. A seguir, elucidaremos os estágios de nossa pesquisa.

3.2. 1 Estágios da pesquisa

Para a verificação da paratopia como o fator constitutivo do discurso de Elomar Figueira Mello no campo literomusical do Brasil, primeiramente, recorreremos à caracterização do posicionamento discursivo do compositor no grupo dos catingueiros apresentada por Costa (2012), que traz Elomar como o autor, cuja obra e o próprio modo de vida determinam a base do posicionamento. Esse posicionamento tem como emblema o enaltecimento dos valores tradicionais (autênticos) do universo sertanejo em contraposição aos valores da modernidade (inautênticos), acolhidos principalmente pela população das grandes cidades.

¹⁷ Termo utilizado por Costa (2012) para caracterizar a transcrição da versão de um texto escrito em variante dialetal para a sua referente norma culta.

Dessa forma, essa “tradicionalidade”, que configura o posicionamento de Elomar é percebida no plano verbal, através do código de linguagem (plurilinguismo: uso do dialeto interiorano, do português arcaico e culto), da cenografia (correlação entre cenografias locais – do sertão – e cenografias historicamente validadas) e do investimento ético (COSTA, 2012) (*ethé* rústicos, simples, desapegados dos valores materiais). A partir da exposição das características gerais do grupo dos catingueiros (COSTA, 2012), constatamos que as obras literomusicais dos autores desse grupo, sobretudo de Elomar, apresentam uma grande incidência de elementos que refletem, através da enunciação, uma condição paratópica dos autores (MAINGUENEAU, 2001, 2006).

Após a constatação de que a obra literomusical de Elomar é constituída na e pela paratopia em que está imerso o compositor, relacionamos a paratopia no processo de criação do discurso literário (MAINGUENEAU, 2001, 2006) ao discurso literomusical de Elomar. Recorremos à definição de embreagem paratópica (*idem, ibidem*) para analisarmos, no plano textual das canções do compositor, o código de linguagem e a cenografia. Através dessa análise é possível identificar os elementos (*embreantes*) que configuram a paratopia no processo de criação do compositor e relacioná-los com o seu posicionamento discursivo no campo literomusical do Brasil.

Verificamos a representação da paratopia linguística (*idem, ibidem*), através da presença de plurilinguismo interior (ou interno) (*idem, ibidem*). O plurilinguismo interior nos textos literomusicais de Elomar é constituído pela coatuação do dialeto catingueiro e do português arcaico/culto. Associonamos a paratopia linguística a outras formas de paratopia (como a paratopia de identidade, a paratopia espacial e a paratopia temporal) e as relacionamos com demarcação do posicionamento de Elomar.

Na análise da cenografia, verificamos a embreagem paratópica no âmbito da topografia, da cronologia e na conformação dos *ethé* dos enunciadores dos textos das canções. Constatamos, na configuração da topografia, a presença de *embreantes* paratópicos geográficos (MAINGUENEAU, 2001), representados pelo próprio ambiente do sertão, como a fauna e a flora catingueiras, o clima árido etc., ou por cenários medievais, como os reinos, ou, ainda por cenários encantados, como os portais mágicos. Na conformação cronológica, observamos a embreagem paratópica no anacronismo, com a referência de épocas do passado

histórico ibérico e brasileiro. Já no investimento ético, a embreagem ocorre na configuração de *ethé* que refletem uma paratopia social (MAINGUENEAU, 2001, 2006). Constatamos que os indivíduos paratópicos que participam da cenografia de muitas canções compartilham características comuns, como a resignação, a errância, a bravura etc.

Por fim, relacionamos a paratopia no processo de criação de Elomar à demarcação de seu posicionamento que, como foi exposto, exprime contrapõe os valores relacionados a uma tradição sertaneja àqueles sustentados pela modernidade das grandes cidades.

4 O POSICIONAMENTO DISCURSIVO DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO

Como apontado por Costa (2012), Elomar Figueira Mello é o principal expoente do posicionamento catingueiro, que pretende, através da tematização dos valores do sertão, enaltecer o modo de vida interiorano – autêntico por seu caráter “puro” e “espontâneo” – e, por outro lado, repelir o modo de vida “impuro” e “inauténtico” das grandes cidades. Por conta disso, a obra literomusical e, em certa medida, o próprio modo de vida de Elomar, inspiram a grande maioria dos membros que compartilham dessa posição. Dessa forma, podemos considerar que o posicionamento de Elomar, refletido em sua obra literomusical, determina a base de todo o grupo dos catingueiros, ocupando ali um lugar central.

Na descrição do posicionamento catingueiro, Costa (2012) considera algumas características verbais e musicais do grupo, que, como foi apresentado anteriormente, são determinadas no plano verbal, no plano musical e no investimento ético e enunciativo.

Constatamos que o conjunto dessas características pode ser associado a uma condição paratópica dos compositores catingueiros, especialmente Elomar, em relação ao campo literomusical. Podemos identificar, através da descrição das características verbais realizada por Costa (2012), a presença de elementos determinantes de embreagem paratópica (MAINGUENEAU, 2001, 2006), como, a questão do plurilinguismo, das cenografias historicamente validadas em correlação com cenografias locais, a composição de *ethé* rústicos, puros, resistentes etc. Esses itens são exemplos da paratopia como “condição e produto do processo criador” (MAINGUENEAU, 2006, p. 120). Isso significa que, o posicionamento catingueiro, que sublima os valores da tradição e rechaça os valores da modernidade, se situa paratopicamente no contexto em que está inserido, pois a prática literomusical, em determinadas esferas – como os modos de difusão e circulação das canções – está condicionada às circunstâncias da modernidade.

Nessa perspectiva, relacionamos o posicionamento discursivo de Elomar com gestão de sua paratopia no processo de criação e na constituição de sua obra literomusical. Nas seções que seguem, apresentamos, de forma breve, a história de vida desse compositor, ainda pouco conhecido do grande público e descrevemos como o seu posicionamento discursivo se reflete no plano textual da obra, através do código de linguagem e da cenografia de suas canções.

4.1 *Modus vivendi, modus operandi*

Elomar nasce no interior da Bahia, na região de Vitória da Conquista, no ano de 1937, onde passa grande parte da infância e adolescência, morando em propriedades de sua família, muitas delas, citadas em diversas canções, como a fazenda do São Joaquim¹⁸. É nesse ambiente que o compositor, ainda criança, tem seu primeiro contato com a cantoria, através dos cantadores e tocadores de viola, violão e sanfona. Concomitantemente, devido à crença religiosa da família, também tem acesso ao hinário da Igreja Protestante. Através do rádio, conhece a música de Luiz Gonzaga, e cantores da “era de ouro”, como Francisco Alves e Vicente Celestino. É também por meio do rádio, na abertura do programa *Hora do Brasil*, com a execução do famoso trecho da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, que o menino Elomar ouve, pela primeira vez, o toque de instrumentos sinfônicos, o que lhe instiga curiosidade.

Na juventude, entre a obrigação dos estudos na capital e o prazer das férias no interior, Elomar principia os estudos de violão, que será seu principal instrumento. É nessa época que começa a compor as primeiras canções, peças para violão e trechos das primeiras óperas. Por um período, Elomar atuou ainda como concertista de violão clássico, fase em que pôde executar peças de grandes compositores eruditos.

Mais tarde, inicia os estudos acadêmicos no curso de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Guerreiro (2007) traça um paralelo entre a Arquitetura e a arte, segundo a visão do compositor:

Entende [ele, Elomar] arquitetura como modalidade artística, concebendo-a desvinculada do poder da construção civil. A proximidade desse ponto de vista sobre edificação e seu projeto musical consiste, segundo fala Elomar, em ambas persistirem numa linha clássica, embora, em termos de funcionalidade, os projetos arquitetônicos revelem uma abordagem moderna, ficando o clássico restrito à forma. Assim, o trabalho com a arquitetura serve-lhe, principalmente, como meio de sustento, exercendo-o em paralelo à atividade de compositor. (GERREIRO, 2007, p. 30).

¹⁸ Como na canção “Cavaleiro do São Joaquim” gravada no álbum *Das barrancas do Rio Gavião* (1972).

Elomar trata a língua portuguesa como objeto cultural que deve ser documentado e propagado através de sua obra literomusical. Suas canções buscam representar a variedade idiomática do sertão catingueiro. O compositor pretende preservar a língua nacional através do que denomina de “língua dialetal sertaneza” – assim chamada para dar ênfase ao sertão – com referências do dialeto interiorano nordestino. Em outras canções, também faz uso do português erudito e, ainda, costuma inserir nos textos formas arcaicas. O termo “sertanêz(a)” é utilizado por Elomar para diferenciar sua obra das produções musicais intituladas pela mídia de “música sertaneja”, destinadas ao consumo da grande massa.

Uma questão relevante na produção de Elomar é a forte presença de referências da música erudita, da qual faz uso de alguns gêneros:

Em depoimentos do próprio compositor se percebe sempre um orgulho justificado em torno de sua produção erudita. Ele enumera suas 10 óperas¹⁹, 11 antífonas, concertos para violão e orquestra, peças para violão solo, que sonha ver montados, postos em partituras e no repertório de orquestras e concertistas. (CUNHA, 2008, p. 15).

Há ainda a referência das artes literárias, como um reflexo de seu próprio percurso escolar e acadêmico, pois desde muito cedo teve acesso à leitura dos grandes clássicos da literatura nacional, assim como da literatura estrangeira:

Durante este percurso todo lá da infância até quando terminei o curso superior, eu vasculhava as escolas, primeiramente, as escolas literárias. Esgotei, em primeira mão, não *in totum*, os autores nacionais, mais na área da poesia. [...] Depois que me assegurei da literatura pátria, entrei pelas escolas européias, fomos a fundo na escola portuguesa. [...] Depois a escola francesa, no original, [...]. Também vasculhamos a escola inglesa de fio a pavio e entramos na escola alemã, [...]. Entramos na escola russa, na espanhola. [...] Outra coisa bela, o latim! (MELLO, 2006, p. 163-164).

O conhecimento do compositor nas áreas da música, da literatura e das artes clássicas, atrelado à convivência com a cultura do povo sertanejo é um traço que se faz visível

¹⁹ Dentre as óperas, podemos citar: *Auto da catingueira*, gravada em LP em 1984 e em DVD “ao vivo” em 2011, com a participação do Grupo Giramundo, Saulo Laranjeira, Dércio Marques, Xangai, Luciana Monteiro, João Omar, Marcelo Bernardes e Ocelo Mendonça; *Casa de bonecas*, *O retirante* e *A carta*, ambas, com trechos encenados nas apresentações do concerto *Cenas brasileiras*, em 1998. *A carta*, em 2004, foi apresentada na íntegra, no Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília, com a regência do maestro Enrique Morelenbaum.

nas canções e delinea a obra de Elomar, na tematização do universo sertanejo e suas tradições herdadas dos antepassados ibéricos e adaptadas pelos habitantes da “patra vea do sertão”²⁰.

Embora seja o nome mais relevante entre os compositores que seguem a temática catingueira, e suas composições façam parte do quadro das obras representativas da cultura brasileira, sendo referenciada pela crítica especializada e por um número considerável de trabalhos acadêmicos, Elomar é caracterizado pelo afastamento de tudo o que representa a urbanização e a modernidade: as grandes metrópoles e seus malefícios, como a absorção da cultura norte-americana, gerada pela entrada de veículos midiáticos no meio rural, acarretando a perda da ingenuidade e pureza de seus habitantes.

Dessa forma, apesar de seu grande valor no campo da música brasileira, o compositor mantém um afastamento quase total da vida urbana, da mídia e da imprensa, vivendo praticamente em um exílio voluntário no sertão da Bahia, lugar inspirador de sua obra.

As apresentações de Elomar são raras e ocorrem em forma de concerto, acompanhadas por músicos eruditos e cantores líricos, quase sempre em teatros e para um público restrito. Guerreiro (2007), discorrendo sobre a *performance* do cantador chama atenção para a maneira não espetacular das apresentações:

O compositor apresenta-se para o público ao estilo do cantador tradicional ou menestrel. Diferentemente de um cantor – cujas apresentações espetacularizam o show –, o cantador, em suas apresentações cênicas, traz à memória a figura do narrador arcaico, poeta popular ambulante acompanhado por instrumento musical. [...] Elomar configura-se, sobremaneira, como trovador ou jogral, uma vez que, além de compor os textos, também os executa. (GUERREIRO, 2007, p. 43).

Para a pesquisadora, esse comportamento peculiar do compositor proporcionou que a mídia jornalística criasse um mito²¹ em torno do artista, que opõe, na sua música e também no seu próprio modo de vida, a cidade ao campo. As experiências pessoais do compositor estão diretamente associadas à cultura sertaneja, proporcionando que suas

²⁰ Pátria velha do sertão. “Patra vea do sertão” é título de uma ária da primeira cena da ópera *A Carta*. Esse trecho está no álbum *Árias sertânicas* (1992).

²¹ Guerreiro (2007, 2008) cita vários títulos publicados em alguns jornais das décadas de 1970 e 1980, sugerindo a “antiurbanidade” de Elomar.

produções divulgam as crenças, as práticas culturais e as histórias do imaginário sertanejo, num ato de recriação e transformação através de sua criatividade linguística, poética e musical.

Pode-se observar nas composições de Elomar uma convergência de suas experiências de vida para as produções literomusicais. Remetemo-nos aqui à noção de *bio/grafia* (MAINGUENEAU, 2001, 2006), em que *vida e criação* estão atreladas de maneira intrínseca.

Dessa forma, o modo de vida de Elomar atua diretamente no processo criativo de sua obra, na junção do ser social e do ser enunciativo, um influenciando o outro. Por ser um habitante do sertão catingueiro, está predisposto a interagir com as injunções que a configuração social dessa região estabelece. Ao mesmo tempo, deve exercer o papel de compositor, defendendo um posicionamento discursivo no campo literomusical. Trata-se do modo de gestão da paratopia, uma vez que a obra não deve ser concebida “fora de seu ‘contexto’ biográfico. [...] O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

No caso de Elomar, essa bio/grafia está condicionada à gestão de sua própria condição paratópica, que, como foi falado anteriormente, é a forma como o autor administra a paratopia no processo de criação da obra, a paratopia criadora (MAINGUENEAU, 2001, 2006). Na seção que segue, descrevemos o processo criativo de Elomar vinculado a uma condição paratópica.

4.2 Um processo criativo paratópico

Maingueneau (2001, 2006), na abordagem do discurso literário, discorre a respeito do trabalho do autor sobre o texto, que envolve determinados “ritos” de escrita, aos quais denomina *ritos genéticos* (MAINGUENEAU, 2001, p. 48). Os ritos genéticos são práticas que o próprio autor determina para o desenvolvimento de seu processo criativo. Todavia, esses ritos não são particularidades do discurso literário, nem mesmo dos discursos constituintes, uma vez que em “certos gêneros do discurso, as etapas dessa elaboração [da obra] são objeto

de normas (é o caso de um jornal diário ou da redação de um texto legal); noutros gêneros, há menos normas.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 155).

Os gêneros literários, nesse sentido, podem se enquadrar no grupo onde há “menos normas”, uma vez que as etapas de criação de uma obra literária podem ser realizadas de inúmeras maneiras: utilização de rascunhos, anotações, organização de diários, em viagens e expedições; troca de correspondências; retiro para lugares ermos, distantes etc.; até mesmo mudança de determinados hábitos. Esses ritos nem sempre permanecem restritos ao processo de criação, em alguns casos, podem participar da própria obra, como ocorre no romance proustiano, em que “a única vida verdadeira é a arte.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 156).

O que diferencia, no entanto, o processo de criação de obras literárias daquele relativo aos gêneros mais “rigorosos” é que, naquele, os ritos genéticos estão associados “com a definição de uma identidade num campo conflitual” (MAINGUENEAU, 2006, p. 155). Isso significa que a configuração de ritos de escrita está condicionada com certo posicionamento do autor.

No discurso literomusical, pressupomos que o processo de criação das canções, no plano verbal, se assemelha à criação literária. Costa (2012), ao descrever os posicionamentos do campo literomusical brasileiro, correlaciona o processo de pré-difusão das obras aos ideais e investimentos éticos dos agrupamentos de compositores. Os compositores bossanovistas, por exemplo, devido ao investimento em um *ethos* apaixonado e contemplativo, geralmente procuravam compor suas canções em ambientes intimistas, como seus apartamentos, na Zona Sul carioca. Já os mineiros do Clube da Esquina investiam em um *ethos* saudosista das coisas da infância vivida em Minas Gerais. De fato, não é possível imaginar Tom Jobim compondo em outro lugar que não seja em um apartamento com vista para a belíssima orla do Rio de Janeiro, ou Milton Nascimento e seus amigos do “clube”, se reunindo em outras esquinas, que não as de Belo Horizonte.

Da mesma maneira, não podemos imaginar Elomar, compondo sua obra longe das suas fazendas, dos seus animais, da caatinga esturricada, dos rios secos, enfim do ambiente do sertão. O próprio compositor explica, em entrevista, que, desde muito cedo, já tinha bem traçado o que podemos apontar como um processo criativo. No episódio em que é indagado

por uma antiga professora de música sobre o motivo de sua recusa de uma bolsa de estudos na escola de violão de Andrés Segovia, em Madri, Elomar, na ocasião, bem moço, justifica:

Professora desculpe, mas passe pra outro. [...] Tô com a passagem aqui, comprada há dias, vou voltar pra casa, pro sertão. [...] Vou escrever minha música. Se eu for pra Europa, vou ser um grande violonista, tocar com todas as sinfônicas do mundo, palmas e mais palmas, e não vou escrever o que tenho que escrever. (MELLO, 2006, p. 167-168).

O posicionamento “tradicionalista” e “antimoderno” que Elomar defende no campo literomusical é fator determinante de seu processo de criação, em que a reclusão para os intertícios do sertão catingueiro é a principal característica. Nesse ponto, é possível relacionar o processo de criação do compositor com a gestão de sua condição paratópica no campo discursivo.

O campo literomusical requer de seus enunciadores a execução de determinados “gestos”, necessários para que seus discursos sejam enunciados e propagados, como o trabalho que envolve a produção e divulgação dos álbuns musicais, a produção das apresentações etc. Elomar, por conta da postura ideológica que defende, intencionalmente procura não se condicionar a certos modos de difusão, como a vasta divulgação midiática, a produção massificada de sua obra, a comercialização desenfreada etc. Dos álbuns gravados, com exceção do primeiro²², todos ocorreram de forma independente, como declara: “Nunca pretendi fazer disco adereçado de altos requintes técnicos, tão somente a pura e simples documentação de meu trabalho sem que turbe o espírito das coisas e do lugar donde ele saiu. Este disco foi feito a facão, no Nordeste, com o digitoro de muitos amigos [...]”. (MELLO, 1978).

Costa (2012), na descrição do posicionamento catingueiro no campo literomusical, observa uma resistência por parte de muitos compositores em relação às regras do mercado fonográfico, o que gerou certa rejeição por parte das gravadoras e patrocinadores. Por esse motivo, há “grande distância entre o momento de elaboração/pré-difusão e o momento de difusão e circulação das obras” (COSTA, 2012, p. 189). Essa resistência em se

²² O álbum *Das barrancas do Rio Gavião* (1972) traz o selo da gravadora Polygram.

enquadrar às regras do mercado fonográfico, no caso de Elomar, pode ser entendida como uma forma de administrar uma condição paratópica na própria intuição discursiva.

O caráter tradicionalista do posicionamento de Elomar determina um processo criativo que demanda certo “afastamento” da vida moderna. Contudo, o compositor não consegue escapar por completo do funcionamento da instituição discursiva, que, em seu domínio de difusão, é regida por regras da “modernidade”.

Embora se adapte, mesmo que à sua maneira, às imposições do campo discursivo, Elomar opta por ocupar sua posição no campo literomusical justamente pela forma como gere a própria inserção nesse campo, refletindo o estado de tensão que configura a paratopia do compositor. Essa tensão é representada através da própria enunciação da canção. Observamos nas seções que seguem como se configura a paratopia do compositor no investimento linguístico (código de linguagem) e no investimento cenográfico (cenografia e *ethos*) dos textos das canções.

4.3 Investimento linguístico

Uma das esferas de atuação da paratopia, no âmbito da enunciação literomusical de Elomar, é o percurso na interlíngua, por meio do código de linguagem investido pelo compositor no plano verbal da canção.

O código de linguagem dos textos das canções de Elomar é foco de estudos nas áreas da Linguística, da Música, da Literatura, da Antropologia, dentre outras. Além de trabalhos acadêmicos, são produzidos, comentários, textos jornalísticos, resenhas, discussões etc., que têm por intuito abordar uma das características mais relevantes da obra do compositor, o código de linguagem que, ora se revela na utilização da variedade linguística regional, o dialeto “sertanêz” – na qual grande parte das composições é escrita – ora na retomada de formas arcaicas e construções apuradas do português.

O motivo para o grande interesse dos pesquisadores e comentadores no código de linguagem elomariano, se dá pelo fato de a língua, sobretudo sua variedade regional, instigar a atenção dos ouvintes/leitores, “por construírem, poeticamente, a saudade de um sertão de

antanho retratado num imaginário que, se não encontra correspondência com a atual realidade, ameniza a aridez da nossa contemporaneidade.” (GUERREIRO, 2008b, p. 28).

Conforme considerações de Maingueneau (2001, 2006), apresentadas em seções anteriores deste trabalho, o processo de elaboração de uma obra, que participa de um campo discursivo constituinte, se dá por intermédio da paratopia criadora, que nada mais é do que a forma como o autor gere sua própria condição no campo discursivo. E, um dos quesitos fundamentais do processo criativo é o percurso da obra na interlíngua. Contudo, devemos ressaltar que, em se tratando de obra literomusical, que traz em seu plano verbal uma dupla interface, a oral (cantada) e a escrita, esse percurso deverá levar em conta a relação da canção com a poesia literária. Pois, como afirma Costa (2004), é em sua fase escrita que a canção é, de certa forma, anexada ao discurso literário.

Elomar traça um percurso para sua obra na interlíngua por meio do investimento em um código de linguagem, a fim de representar sua posição no campo discursivo, que, como se sabe, está pautada na valorização dos costumes e da cultura do sertão nordestino e, em contrapartida, rechaça os valores urbanos modernos, deformados pela invasão cultural estrangeira.

A interação entre a forma popular (dialeto interiorano) e a forma erudita da língua, nos textos das canções de Elomar, que configuram o plurilinguismo interior ou interno (MAINGUENEAU, 2001, 2006), é reflexo da paratopia criadora do compositor em dois aspectos: o primeiro, referente ao posicionamento defendido por Elomar, ligado à tradição sertaneja do Nordeste, legitimado pelo resgate de determinadas formas linguísticas, como aponta Costa (2012), ao descrever o posicionamento catingueiro:

Essas duas variedades linguísticas [português sertanejo e português erudito], em detrimento do português moderno, não estão, no entanto, em contradição, visto que ambas mantêm o traço comum de ancestralidade, já que o português sertanejo usado na maioria das canções é também um português conservado e conservador, que traz palavras mantidas pela população camponesa a salvo das transformações da vida mundana e corruptora das cidades grandes. (COSTA, 2012, p. 190).

Já o segundo aspecto concerne à própria trajetória de vida do compositor, traçada na dicotomia sertão/urbe, que traz, por sua vez, o arcabouço de concepções que permeiam o discurso elomariano.

Diante disso, compreendemos que o investimento linguístico das canções de Elomar é um forte meio de demarcar seu posicionamento no campo discursivo, pois “o uso da língua que a obra implica se mostra como a maneira em que é *necessário* enunciar, pois é a única conforme ao universo que ela instaura.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 104, grifo do autor).

Na seção que segue, caracterizamos o código de linguagem dos textos das canções de Elomar, com especial atenção para a forma dialetal, denominada de “linguagem dialetal sertaneza”.

4.3.1 O código de linguagem das canções

O código de linguagem da obra de Elomar é o elemento, senão o mais impactante, talvez um dos que primeiro proporcionam ao receptor certa sensação de estranhamento. O motivo disso é a presença, nas canções, de uma língua não usual, ao menos para o ouvinte/leitor urbano, ou ‘urbanóide’²³, como descreve o próprio compositor, quando se refere ao indivíduo habitante das grandes cidades.

Esse código de linguagem, com construções e termos tão inacessíveis, que necessitam de tradução (os encartes de alguns dos álbuns de Elomar trazem um glossário explicativo de termos e expressões usadas nas letras das canções), é a representação de uma variante linguística regional, o dialeto do interior nordestino, mas não o contemporâneo, mas aquele referente ao tempo dos antepassados, ao tempo do sertão “clássico”, como o define Elomar:

Existe o sertão físico, contemporâneo, esse sertão que estamos aqui vivendo; existe o sertão físico que está no passado, já completamente deformado no dialeto [...] esses são os dois sertões nos quais eu sempre vivi. Eu convivi com o sertão clássico, peguei uns resquícios, o sobejo da mesa do sertão clássico. [...] Eu peguei uma parte boa, ainda alcancei um sertão de valores [...] Convivo hoje nesse sertão da desconsideração, nesse sertão da indigência, e eu sabendo, lá no passado clássico, que o sertão da consideração ia morrer, eu sabia disso, eu pressentia [...]. De maneira que eu sentindo que essas coisas viriam, comecei a perceber que tinha uma escolha a

²³ “Sou um vaqueiro tangerino que vem de uma sociedade pastoril, agrícola. Conheci a cidade grande dos *urbanóides* e voltei para o meu lugar.” (MELLO, 2005, grifo nosso).

fazer: ou eu paro de cantar ou crio um espaço para poder mandar meus personagens viverem felizes e à vontade. (MELLO, 2007, p. 284-285).

Dessa forma, o código de linguagem das canções de Elomar busca representar a língua falada pelos habitantes daquele sertão, no tempo da “consideração”, espaço que é cenário das histórias cantadas pelo compositor. É uma língua resgatada e de resgate, estandarte do projeto artístico elomariano.

Dentre os estudos mais divulgados acerca uso da língua na obra de Elomar, destacam-se os trabalhos de Simões (2002, 2006), que investigam o uso da variedade linguística sertaneja do Brasil, através da classificação das unidades léxicas, observadas nos textos das canções do compositor.

A pesquisadora traça um perfil do código de linguagem de Elomar:

Elomar, consciente de sua proposta artística, apropria-se do material linguístico disponível no Português do Brasil e, ao lado do recolhimento de amostras de falas de brasileiros representantes dos mais esquecidos rincões, renova a língua com construções neológicas, em que aproveita até material pertencente às línguas aborígenes que teimam em sobreviver no território brasileiro, a despeito de ações modernizantes comprometedoras de nossa cultura. (SIMÕES, 2006, p. 19).

Simões (2006) usa o termo *caipira*, como “determinante de tudo aquilo que diz respeito a indivíduos, usos e costumes relativos ao campo ou à roça, ao sertão [...]” (SIMÕES, 2006, p. 23, grifo da autora), para englobar a conglomeração da variedade interiorana da língua no Brasil, afirmando ser aquele termo um sinônimo para *sertanejo*. Nesse sentido, ambos os termos são tratados como equivalentes pela pesquisadora. A nosso ver, a sinonímia pode levar a uma simplificação terminológica²⁴ que, talvez, não seja capaz de abranger o aparato conceitual de cada um dos dois termos, já bastante difundidos na memória coletiva da sociedade brasileira.

O antropólogo Darcy Ribeiro, em seu célebre trabalho, o livro *O povo brasileiro*, faz uma descrição das “variantes principais da cultura brasileira” (RIBEIRO, 2006, p. 246), em que estão inclusas, dentre outras, a cultura caipira e a cultura sertaneja:

²⁴ Não nos referimos ao campo de estudo da Dialetoлогия, em que a convenção do termo *caipira*, para designar as variantes regionais do interior do Brasil, é recorrente em vários trabalhos dessa área.

Elas [as variantes] são representadas [...] pela cultura caipira, da população das áreas de ocupação dos mamelucos paulistas, constituída, primeiro, através das atividades de preia de índios para a venda, depois, da mineração de ouro e diamantes e, mais tarde, com as grandes fazendas de café e a industrialização. Pela cultura sertaneja, que se funde e difunde através dos currais de gado, desde o Nordeste árido até os cerrados do Centro-Oeste. (RIBEIRO, 2006, p. 246-247).

Dessa forma, cada variante da formação cultural de nosso país apresenta peculiaridades em seus diferentes aspectos – costumes, culinária, valores etc. – inclusive no uso da língua.

A língua utilizada por Elomar em suas composições representa a variedade linguística *sertaneja*, falada no interior da região Nordeste, principalmente no estado da Bahia e também no norte do estado de Minas Gerais, espaço que, segundo o próprio compositor, comporta o “estado do sertão”, por isso a denominação “linguagem dialetal sertaneza”²⁵.

Em entrevista concedida a Guerreiro (2002), o compositor explica como trabalha com a língua no seu processo de criação:

[...] Muito cedo, na minha convivência, eu senti um choque entre a linguagem oficial, urbana, chamada culta, e a linguagem chamada de tabaréu, catingueira. [...] Pois bem, então eu vi aquilo, fui crescendo e ouvindo, integrando-me à linguagem dos urbanos, fui estudar, fazer universidade, li os clássicos e, sempre, atento à linguagem dos vaqueiros. Tanto me encantava a linguagem clássica, soberana, como a linguagem do homem do campo que é majestosa, bela. Uma é soberana por causa do rebuscamento linguístico e outra é majestosa por causa da essência poética que ela tem, inclusive, da elisão na forma. Há uma eliminação de termos, de elementos linguísticos que se tornariam supérfluos dentro do dialeto. Às vezes alguém pensa que ele é pobre! [...] Então, não é pelo fato de uma língua ser estreita que ela não possa expor em alta poética, sobretudo, no que trata da poesia. [...] Agora, cedo eu fui percebendo isso, então promovi uma inleição: vou cantar a partir de minhas circunstâncias [...], o que me envolve, minha pátria. [...] Mas minha pátria essencial é o Vale do Rio do Gavião, São Francisco, o sertão, onde eu respiro, convivo com meus amigos e onde eu vou morrer. Então como é que eu vou fazer? Vou cantar as

²⁵ Partindo do ponto de vista mórfico, o item *sertaneza* é um neologismo (a princípio, dispensável), cuja forma dicionarizada é *sertaneja* (cf. sertanejo); trata-se de *nome adjetivo* que significa *relativo ao sertão*. É uma palavra derivada, e o sufixo formador deste vocábulo é grafado *-ês/-esa*, portanto, a opção gráfica do autor pelo [z] parece-nos uma idiosincrasia individual, uma vez que não se sustenta na história da língua portuguesa. Diacronicamente, tem-se o *-ês* como forma resultante da convergência de *-ês/-ense* (lat.), formador de adjetivo e indicador de qualidade, origem e naturalidade, cuja grafia se manteve com [s]. Ao lado disto, tem-se a história do sufixo *-ez* (lat.), formador de substantivos abstratos e indicadores de qualidade e estado. A possibilidade de indicarem *qualidade* permite deduzir-se uma provável confusão de grafia entre os nomes substantivos e os nomes adjetivos terminados em /εΣ/ ou /εζα/, o que caracteriza um uso não-padrão da língua e pode servir de justificativa para a opção do autor pela forma *sertaneza*. Homologado o neologismo, segundo a ortografia atual, a grafia prevista seria *sertanesa*. (SIMÕES, 2002, p. 2-3).

minhas canções para os urbanos na linguagem deles e como é que o povo do campo vai entender? [...] Quando eu cantar as coisas aqui do campo, farei na variante linguística, no dialeto; quando eu estiver cantando as coisas dos urbanos, farei na linguagem culta; e quando eu cantar as coisas dos urbanóides, farei também na linguagem culta. Porque, bem que eu podia cantar na linguagem dos urbanóides, mas quem vai assinar sou eu. (MELLO, 2007, p. 298-299).

Podemos perceber, no trecho supracitado, a consciência que o compositor tem em relação ao uso da língua e todo o percurso que determinou a forma de sua escrita, como uma maneira de posicionar-se no campo discursivo no qual enuncia. Nessa perspectiva, nos remetemos à concepção de bio/grafia, tratada por Maingueneau (2001, 2006), como uma dimensão essencial de toda criação. O termo traz a barra (/) que representa a instabilidade entre a vida do autor e a atividade de escrita, que culminará na obra: “Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47). Esse envolvimento paradoxal é confirmado, sobretudo, pelo próprio investimento linguístico da obra de Elomar, com a presença de um código de linguagem que é uma verdadeira consubstanciação do trabalho criativo do compositor, na recriação de uma língua capaz de representar todos os valores que considera importantes em sua formação.

Os textos das canções de Elomar apresentam um código de linguagem caracterizado pelo modo de escrita culta, com a presença de formas arcaicas e eruditas da língua portuguesa, bem como pelo uso de formas da língua que representam o falar sertanejo. Na maior parte das canções, há predominância da variante regional sertaneja, e, em menor número, as canções em que os textos são escritos conforme a norma culta.

Trata-se de manifestações de plurilinguismo interior que, conforme Maingueneau (2001, 2006), é uma forma de representação da paratopia linguística. Dessa forma, Elomar investe, em seus textos, em um código de linguagem que apresenta formas plurilíngues pautadas no arcaísmo: o dialeto regional de outrora e o português antigo, erudito.

Na forma erudita, há a prevalência de um vocabulário requintado, com construções repletas de arcaísmos, que evocam a língua vernácula empregada nas obras literárias clássicas:

As marcas da norma culta se fazem mais fortes nas expressões mais antigas usadas pelo autor [...] Estas palavras evocam páginas da literatura dos séculos XVI a XIX, por isso documentam um forte domínio vernáculo do poeta, decorrente da sua condição de leitor contumaz de nossa literatura ancestral. (SIMÕES, 2002, p. 6).

A forma dialetal, que remete à variante regional do interior nordestino, apresenta também um caráter arcaizante, pois conserva formas do português arcaico:

A linguagem utilizada no meio rural apresentam algumas características que podem evidenciar marcas de estágios pretéritos da língua, pois traz em sua constituição fonético-fonológica, morfossintática e semântico-lexical fatos linguísticos presentes na história da língua portuguesa. (COSTA, G.,2012, p. 7).

Simões (2006) faz a análise dos processos fonéticos da forma dialetal da canção de Elomar, identificando os fenômenos linguísticos conservados nessa variante. Com base nas observações da pesquisadora, fazemos uma incursão mais aprofundada acerca desses fenômenos, apresentada no capítulo dedicado às análises dos textos das canções selecionadas em nosso *corpus*.

4.4 O investimento cenográfico das canções

Ao lançarmos um olhar mais apurado sobre a obra literomusical de Elomar, podemos perceber uma variação na constituição da cenografia dos textos das canções. Apesar de o Sertão aparecer como espaço privilegiado nas composições, há variações nas conformações espaço-temporais dos cenários apresentados. Percebe-se que, ora os elementos da cenografia apresentam indícios de uma realidade que se pode situar espacialmente ora há o estabelecimento de uma cenografia idealizada, deslocalizada no tempo e no espaço.

Observamos que a variação entre a localização e deslocalização do espaço sertanejo é um dos pontos que representam a paratopia do compositor. Identificamos, assim, duas vertentes que embream elementos paratópicos no investimento cenográfico das canções de Elomar. Uma, caracteriza uma paratopia geográfica, que denominamos como *vertente paratópica catingueira*, tomando como empréstimo o termo já utilizado por Costa (2012) para descrever o espaço geográfico da caatinga; a outra assinala uma paratopia espaço-temporal, que designamos como *vertente paratópica sertaneza*, aproveitando o termo elomariano.

As duas vertentes paratópicas entram em confluência para a demarcação do posicionamento discursivo do compositor, caracterizado pelo culto aos valores da tradição e a recusa dos valores da modernidade.

A vertente paratópica catingueira é observada nas cenografias que trazem elementos da topografia do espaço sertanejo, com possível localização no interior da Bahia, região natal do compositor. Algumas localidades são citadas em várias canções de Elomar, como o vale do rio Gavião²⁶, um rio que passa por diversos municípios do sul do estado da Bahia e que faz parte da bacia hidrográfica do Rio de Contas, sendo um de seus principais afluentes.

O eixo semântico que embrea a paratopia catingueira nos textos é a geografia do interior nordestino, que contempla a topografia da caatinga. Na enunciação, a topografia catingueira é embreada no plano textual, pela caracterização da cenografia na enunciação das canções, onde se configura o mundo ético sertanejo (com predominância do *ethos* rústico), e, também através do código de linguagem, pelo uso da variante dialetal regional. A paratopia se dá na inter-relação do indivíduo com o espaço que o circunda.

Já a vertente paratópica sertânica é observada nas canções em que as cenografias se configuram no que o compositor nomeia como “Sertão Profundo”, “um sertão inserido dentro da geografia política do sertão. No entanto, ele existe num estado de espírito de grande inventiva, imaginário e irreal, ao mesmo tempo insólito.” (MELLO, 2007, p. 287). Espaço imaginário, onde transitam elementos representativos tanto do universo sertanejo real quanto elementos representativos do imaginário ancestral dos sertanejos.

Essa vertente paratópica apresenta os seguintes eixos semânticos: a condição social, o espaço e o tempo. O espaço paratópico do sertão transcende o plano geográfico para ampliar-se na concepção do “Sertão Profundo”, espécie de *hipersertão*, situado fora do tempo e do espaço convencionais e onde habitam personagens que representam o que poderíamos chamar de épica sertaneja: a cenografia e a configuração dos *ethé* acolhem as características das Novelas de Cavalaria, porém, adaptadas ao universo sertanejo.

²⁶ “Pelas sombras do vale do ri Gavião / Os rebanhos esperam a truvoada chuvê” (MELLO, Elomar Figueira. Campo branco. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978, 1 CD, faixa 7).

No item que segue, fazemos a descrição do investimento ético dos textos das canções de Elomar e relacionamos a configuração de diversos *ethé* nas vertentes paratópicas indicadas acima com a paratopia do compositor.

4.4.1 *Ethé paratópicos*

Como já identificado por Costa (2012), o investimento ético predominante no posicionamento catingueiro é o do homem rústico, que vive em meio à caatinga e não incorpora os valores das grandes cidades, mesmo que viva nelas.

Esse *ethos* rústico, que representa a resistência do posicionamento catingueiro frente à configuração do modo de vida e das grandes cidades, perpassa toda a obra de Elomar e caracteriza o traço comum dos *ethé* configurados nas cenografias criadas pelo compositor em seus textos literomusicais.

Observamos o investimento ético da obra de Elomar tem forte relação com a paratopia na qual está condicionado. Tal relação é apreendida, na enunciação, através da embreagem paratópica (MAINGUENEAU, 2001, 2006), na constituição de determinados *ethé* que são elementos (embreantes) da paratopia do compositor.

Um dos *ethé* que mais atuantes nas cenografias das canções é do errante. Esse *ethos* é representado principalmente pela figura do violeiro²⁷, que pode ser um cantador ou um menestrel²⁸. O violeiro errante representa a paratopia no sentido de deslocalização: “Seja qual for a modalidade de sua paratopia, o autor é alguém que perdeu seu lugar e deve, pelo desdobramento de sua obra, definir um outro, construir um território paradoxal através de sua própria errância.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 131). Juntamente com a característica errante, há uma espécie de boêmia em alguns valores da vida de violeiro, como a liberdade, o fazer artístico sem pretensões lucrativas e o amor puro.

²⁷ “Apois pra o cantadô e violêro / só há três coisa nesse mundo vão / amo, furria, viola, nunca dinheiro / viola, furria, amo, dinheiro não” (MELLO, Elomar Figueira. O violeiro. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972, 1 LP, faixa 1).

²⁸ “Venho d’um reino distante / errante e menestrel / Inda esta noite eu tenho esta donzela” (MELLO, Elomar Figueira. O rapto de Juana do Tarugo. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do Rio Gavião, 1978, 1 CD, faixa 13).

Outras figuras também representam a paratopia, através da qualidade errante, como o retirante²⁹, que sai de seu lugar, muitas vezes sem rumo definido; ou, o migrante³⁰ sertanejo, que parte em longa jornada, passando por diversas cidades em busca de trabalho. Essas duas figuras, que apresentam *ethos* errante, indicam duas formas de paratopia, a espacial, caracterizada pela própria deslocalização, e, a social, representada pela marginalização.

Outra forma de errância é manifestada na figura do andarilho e do peregrino, que representam uma paratopia espaço-temporal. Temos aqui a questão da busca pelos valores perdidos: o andarilho vaga de lugar em lugar numa eterna busca por algo inatingível; já o peregrino tem em mente um objetivo, contudo enfrenta bravamente os percalços da travessia. Podemos atrelar a essas figuras, além do errante, um *ethos* resistente, do andarilho, frente às próprias condições da eterna viagem; do peregrino, frente às adversidades da jornada. Essa constituição ética representa a própria resistência do compositor em relação a determinados âmbitos do campo discursivo, como a submissão às regras do mercado fonográfico, a ampla divulgação de sua obra na mídia etc.

Há ainda a figura do cavaleiro andante, presente em diversas canções³¹ de Elomar e que também embrea uma paratopia espaço-temporal a partir da conformação de um *ethos* errante, corajoso, resistente, heróico e, muitas vezes, enamorado. Capaz de enfrentar com bravura os desafios e perigos das viagens, portando sua espada aliada nas batalhas, o cavaleiro também é galante quando canta seus sentimentos à amada, geralmente uma donzela ou princesa. Trata-se da condição paratópica do compositor, que, enfrenta duras “batalhas” em seu percurso no campo discursivo, mas sempre trazendo a sensibilidade artística, o “amor”, que enuncia através das canções.

²⁹ “Vai pela istrada inluarada / Tanta gente a ritirá / Levano só necessidade / Saudade do seu lugá” (MELLO, Elomar Figueira. Retirada. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972, 1 LP, faixa 9).

³⁰ “Vô corrê trecho / Vô percurá u’a terra preu pudê trabaíá” (MELLO, Elomar Figueira. Curvas do rio. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do rio Gavião, 1978, 1 CD, faixa 18).

³¹ A figura do cavaleiro é referida no título de três canções, “Cavaleiro do São Joaquim”, “O cavaleiro da torre”, “Um cavaleiro na tempestade”, além de aparecer nos textos de algumas canções: “Quatro cavaleiros / De olhares cruéis / Prontos pra peleja / Já cavalgam seus corcéis” (MELLO, Elomar Figueira. Corban. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do Rio Gavião, 1983, 2 CDs, CD 2, faixa 5); “Tresloucado cavaleiro andante / A vasculhar espaços de extintos céus” (MELLO, Elomar Figueira. Seresta sertaneza. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do Rio Gavião, 1983, 2 CDs, CD 1, faixa 4); “Conta istóras de guerrêros / De cavalêros ligêros / Do Rêno de Portugal” (MELLO, Elomar Figueira. Tirana. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do rio Gavião, 1978, 1 CD, faixa 19).

Uma figura que se assemelha na constituição ética do cavaleiro andante, na cenografia das canções de Elomar, é o vaqueiro³². Há diversas referências ao vaqueiro na obra elomariana. Essa figura, que é uma forte representação do universo sertanejo, nas cenografias, é uma espécie de cavaleiro andante do sertão, apresenta um *ethos* errante e heroico, cuja armadura é o gibão de couro. Destemido e valente, o vaqueiro é pegador de touros selvagens além de encantador de bois, capaz de reunir o rebanho com seu aboio solitário.

Dessa forma, no investimento ético das canções de Elomar há a caracterização de *ethé* que representam de várias maneiras, a paratopia do compositor no campo literomusical brasileiro. Essa paratopia também é representada através do investimento genérico.

4.5 Paratopia no investimento genérico

Considerando o caráter intersemiótico da canção, que traz a imbricação do plano verbal com o plano musical, apresentamos alguns aspectos que indicam a relação entre os gêneros musicais das canções de Elomar com a paratopia que constitui sua obra. Não visamos, porém, abranger os aspectos mais profundos do plano musical, o que ultrapassaria nossos objetivos. Nosso intuito aqui é identificar os possíveis tipos de paratopia que atuam na “superfície” do plano musical das canções, através da observação de gêneros musicais em que o compositor investe em suas composições.

Podemos observar que, no plano musical, a paratopia é representada através da atuação de embreantes paratópicos no investimento genérico, com a referência de gêneros que fazem parte da tradição literomusical da região Nordeste, principalmente a Cantoria Nordestina, e, de possíveis gêneros da tradição medieval ibérica, como as cantigas trovadorescas.

³² “Na mia vida de vaquêro vagabundo / Já nem dô conta dos pirigo qui infrentei” MELLO, Elomar Figueira. Cantiga do boi encantado. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Sertania**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1985); “Mais foi tanto dos vaquêro qui Reno no meu sertão / Qui cantano um dia intero / Num menajo todos não” (MELLO, Elomar Figueira. História de vaqueiros. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do Rio Gavião, 1983, 2 CDs, CD 1, faixa 2); “Foi o relato d’um vaquêro / Neto de um marruêro / Matadô de marruá” (“Bespa”); “E mais cadê aquele vaquêro Antenoro / Cum seu burro trechêro e seu gibão de côro” (MELLO, Elomar Figueira. Chula no terreiro. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do rio Gavião, 1978, 1 CD, faixa 6).

Os gêneros musicais, muitas vezes, são referenciados no próprio título da canção, como nas canções: “Cantiga de amigo”, “Cantiga do estradar”, “Chula no terreiro”, “Seresta sertaneza”, “Puluxias”, “Incelença pra um poeta morto”, “Parcelada”, “Acalanto”, “Cantada” etc. Há canções em que a referência ao gênero é apreendida na própria configuração textual, como é o caso da canção “Retirada”, “O violeiro”, “História de vaqueiros”, cujas formas remetem a certos gêneros da Cantoria Nordestina, como o repente, o desafio etc.

A paratopia é observada na alusão à Cantoria Nordestina e às cantigas medievais trovadorescas (cantigas de gesta, cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio).

Bastos (2012), em trabalho acerca da obra elomariana, reflete sobre a relação da cultura medieval com a obra elomariana. De acordo com o pesquisador, os vestígios da Idade Média incorporados às tradições contemporâneas fornecem “um aporte estratégico para um plano de refúgio contra os problemas da modernidade.” (BASTOS, 2012, p. 6). Esse “plano de refúgio”, na verdade, é uma forma de gestão a condição paratópica do compositor: por sua posição “tradicionalista”, Elomar não encontra um lugar definido no próprio contexto em que está inserido, diante disso, a “estratégia” é refugiar-se no sertão, como uma forma de resistência à modernidade.

Ribeiro (2011), em estudo sobre a obra de Elomar, indica nos gêneros trovadorescos, assim como nos gêneros tradicionais nordestinos, traços de espanholismo, provindos, em parte, do estilo flamenco espanhol, caracterizado pela mescla da herança das culturas arábicas, judaicas e cristãs e ainda da cultura gitana. Tais traços podem ser notados, por exemplo, na obra de Elomar, através do uso do *rasqueado* ou rasgueado, que consiste na “técnica de tocar todas as cordas com golpes das mãos e/ou unhas. Produz um som rude e raspado.” (RIBEIRO, 2011, p. 101) e do *ayeo*, que é uma “vocalização melismática em ‘ah’ que consiste em um floreio que o ‘cantaor’ (cantador, cantor) realiza sobre graus da escala.” (RIBEIRO, 2011, p. 114, grifo do autor). O aboio, usado em alguns estilos de cantoria, se assemelha ao *ayeo* e é empregado por Elomar em algumas canções, como “Cantiga do boi encantado”³³, “Chula no terreiro”³⁴.

³³ “Ê Ê Ê Ê Ê... boi incantado e aruá / Ê boi quem havéra de pegá!” (MELLO, Elomar Figueira. Cantiga do boi encantado. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Sertania**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1985).

³⁴ “Ah, ah, ah, ah, ê boi / Ê ê boi lá ê boi lá ê boi lá” MELLO, Elomar Figueira. Chula no terreiro. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do rio Gavião, 1978, 1 CD, faixa 6).

De acordo com Ribeiro (2011), alguns gêneros da música dita urbana ainda compõem o investimento genérico das canções do compositor, como a canção seresteira.

A seresta é um gênero de canção, que tem por tema o sentimento amoroso, trazido de Portugal para o Brasil no século XVIII. Geralmente esse tipo de canção é acompanhado por violões, flautas, cavaquinhos e bandolins. Tinhorão (1998) explica a conformação da serenata, em Portugal, que, no Brasil, viria a se caracterizar como seresta:

Através da obra de Gil Vicente [...] pode concluir-se também que um dos primeiros tipos de canção urbana – quer dizer, cantada e acompanhada a solo, como as trovas e romances dos antigos trovadores e jograis, e envolvendo a atenção amorosa do intérprete – seriam as cantigas de serenata. O mais recuado exemplo desse cantar (que dois séculos depois se transformaria em gênero, no Brasil, sob o nome de canção de seresta) apareceria no auto chamado *Quem Tem Farelos?* com data de 1505 [...]. (TINHORÃO, 1998, p. 22).

Podemos conferir, dessa forma, a representação de uma paratopia no investimento genérico das canções de Elomar pelo modo com que o compositor retrabalha aspectos das cantigas de serenata portuguesas, por conservar emblemas paratópicos como o uso da viola e a temática amorosa, como se observa em canções como “Seresta sertaneza”³⁵, “Canção da catingueira”, “Cantada”³⁶, dentre outras.

Por meio da escuta das canções, é possível identificar na instrumentação, o uso do violão. Praticamente todas as canções trazem o violão como o principal instrumento de acompanhamento, muitas delas são executadas apenas com voz e violão.

O violão é descrito no glossário de formas e estilos da tópica elomariana, organizado por Ribeiro (2011):

violão (guitarra) – principal instrumento musical na linguagem elomariana. Através do violão, elomar absorve os estilos de moda de viola, os estilos de acompanhamento da cantoria nordestina, o estilo flamenco, os estilos eruditos tradicionais do violão e traços de seu repertório. A linguagem orquestral de Elomar também é devedora do violão. Muitos padrões de acompanhamento e efeito

³⁵ “Nos raios de luz de um beijo puro / Me estremeço e eis-me a nevar / Por cerúleas regiões / Onde ao avaro e ao impuro não é dado entrar” (MELLO, Elomar Figueira. Seresta sertaneza. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1983, 2 Cds, CD 1, faixa 4).

³⁶ “Então desperto e abro a janela / Ânias, amores e alucinações / Desperta amada que a luz da vela / Tá se apagando chamando você / Está chamando apenas para vê-la / Morrer por teu viver” (MELLO, Elomar Figueira. Cantada. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972, 1 LP, faixa 10).

timbrísticos na orquestração de Elomar são derivados da sonoridade do violão. [...]. (RIBEIRO, 2011, p. 104).

A preferência do compositor pelo violão nos dá indícios da paratopia no plano musical, uma vez que esse instrumento está associado ao mundo ético dos artistas boêmios e errantes, como os menestréis, trovadores, cantadores, violeiros e seresteiros. Essas figuras são recorrentes tanto na enunciação quanto na construção do *ethos* do próprio compositor no campo literomusical brasileiro, pois Elomar incorpora o gestual do menestrel-cantador, na apresentação de seu corpo cênico: “Uma personificação que possui códigos do poeta cantador tipificados em trajes típicos: chapéu, botas, *violão* e fala de entonação enunciativa como quem está a descrever acontecimentos sempre por trás da figura do narrador.” (BASTOS, 2006, p. 88, grifo nosso).

O estudioso da música brasileira, José Ramos Tinhorão, sintetiza o desenvolvimento do violão ao longo da história, em Portugal, onde o instrumento usado pelos tocadores palacianos no início do século XV, a viola ou *vihuela* espanhola, “que fazia supor para seu uso um estudo de música mais aprimorado” (TINHORÃO, 1998, p. 27), teria inspirado o aparecimento da guitarra, que era um tipo mais simplificado de viola, “que qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar *de golpe* ou de *rasgado*, suprindo a falta de recursos técnicos com o ritmo da mão direita.” (TINHORÃO, 1998, p. 27, grifos do autor). Ora, a própria história da viola, que no Brasil é comumente chamada violão, indica o percurso paratópico desse instrumento, numa posição máxima, tendo sido usado inicialmente por músicos que ocupavam lugar de destaque na sociedade, como os citados trovadores palacianos; por outro lado, toma uma posição mínima, sofrendo modificações e adaptações para fazer parte das esferas menos favorecidas da sociedade, compostas por elementos marginais da estrutura econômico-social.

Nesse capítulo apresentamos uma descrição do posicionamento discursivo de Elomar Figueira Mello no campo literomusical brasileiro. Partimos da descrição, apresentada por Costa (2012), do posicionamento em torno da temática catingueira, do qual o compositor é a figura de maior relevo, ocupando um lugar central e influenciando os demais compositores e intérpretes que participam do grupo dos catingueiros.

Através da relação do posicionamento de Elomar com a sua própria condição paratópica no campo literomusical observamos a gestão da paratopia na enunciação a partir do

investimento linguístico, do investimento cenográfico (no qual se inclui o investimento ético), do investimento genérico e ainda no processo criativo do compositor.

Dedicamos o próximo capítulo às análises das canções selecionadas em nosso *corpus* de pesquisa, nas quais observamos o processo de embreagem paratópica no código de linguagem e na cenografia dos textos.

5 A CONSTITUIÇÃO PARATÓPICA DO DISCURSO ELOMARIANO

5.1 A cenografia paratópica do sertão catingueiro

Conforme foi apresentado nos capítulos dedicados à fundamentação teórica de nosso trabalho, a paratopia criadora (MAINGUENEAU, 2001, 2006) ocorre nas esferas do campo discursivo e da criação, refletindo a interação entre *bio* e grafia como uma representação do processo criativo do autor. Dessa forma, tecemos um perfil da obra de Elomar a partir dos elementos paratópicos que a constituem e se são reflexos do posicionamento discursivo do compositor no campo literomusical. Com o fim de direcionar as análises dos textos das canções selecionadas, caracterizamos duas vertentes nas quais a paratopia é apreendida nas cenografias e no código de linguagem das canções, a *vertente catingueira* e a *vertente sertaneza*.

As manifestações da paratopia na vertente catingueira da obra de Elomar são representações, na enunciação, da relação do indivíduo com o meio em que habita. Isto é, a interação do sertanejo catingueiro com a topografia à sua volta, o sertão.

A paratopia criadora, nessa vertente, se configura por meio da embreagem paratópica nas cenografias dos textos das canções, através da apresentação de elementos que exaltam o espaço físico do sertão catingueiro e o seu mundo ético (nas instâncias geográficas, sociais e culturais).

Na cenografia catingueira, podemos observar a embreagem paratópica no que concerne à configuração da topografia, dos *ethé* dos interlocutores e da cronologia. Verificamos que há uma paratopia predominantemente geográfica/social, com a atuação de elementos (embreantes) que representam os sertanejos migrantes do meio rural, e, também, os remanescentes, aqueles indivíduos que insistem em permanecer na sua terra, conscientes das dificuldades que irão enfrentar para sobreviverem em um meio tão hostil. Dessa forma, os *ethé* são caracterizados pela rusticidade, e principalmente pela resistência, própria do homem sertanejo. Os enunciadores são, geralmente, tipos bem característicos do meio rural, como o pequeno agricultor, o agregado, os trabalhadores do campo, como o vaqueiro, o peão, o lavrador e, também, o cantador de feira.

A embreagem paratópica ainda pode ser observada na composição da topografia catingueira: a vegetação ressequida pelo calor e falta de água ou, raramente, verdejante, quando há chuvas; as lavouras sempre dependentes de um “bom” inverno, ou seja, de uma estação chuvosa suficiente para o cultivo; as habitações simples, com os criatórios de animais (currais, chiqueiros etc.), os terreiros etc., enfim, todas as representações do mundo sertanejo cronologicamente situado em um passado não localizável, no qual não há resquícios de “modernidade”.

O sertão catingueiro na obra de Elomar compõe, dessa forma, um cenário paratópico, uma vez que se distancia de tudo que diz respeito ao contexto urbano e ao avanço dos tempos, constituindo-se como um espaço que não se encaixa na conjuntura social atual, todavia, é justamente por esse distanciamento que a paratopia se manifesta.

5.1.1 Viver nos campos brancos

O sertão é o espaço que reflete toda a paratopia que constitui a obra de Elomar. Esse espaço é o motor que impulsiona o compositor a elaborar seu projeto literomusical, que é o de representar, através da sua obra, o que chama de “Estado do Sertão”:

Minha cultura é a de pés descalços, da precata salgabunda, do chapéu de couro, do vaqueiro, campônica. [...] cheguei à conclusão de que existem, realmente, dois estados: um estado de espírito, que é o Estado do Sertão e outro estado de espírito também que é Salvador e Recôncavo³⁷, a coisa beira-mar, onde existe uma discriminação velada. (MELLO, 2007, p. 283).

Assim, os “campos brancos”, com a caatinga esturricada como paisagem, os rios secos, a terra transformada em pó, o sol implacável e todos os habitantes dessa topografia atuam como embreantes da paratopia na obra de Elomar. Tal como o deserto ou a ilha, que configuram espaços privilegiados por alguns autores do discurso literário, o sertão foi

³⁷ Região do Recôncavo Baiano, localizada em torno da Baía de Todos-os-Santos, no estado da Bahia.

escolhido pelo compositor por ser um espaço de afastamento, de retiro, que representa de alguma forma, a sua condição paratópica.

Elomar é um homem do sertão, criador de carneiros e bodes, mas é também um arquiteto e um compositor de obras literomusicais e esse modo de vida participa da própria enunciação, da mesma forma de a enunciação dá conformidade ao modo de vida. Da mesma forma como o sertão “embreado” na sua obra – um lugar deslocalizado no tempo e no próprio espaço – o compositor também apresenta uma condição de tensão, que tem, por um lado, a necessidade de participar no meio físico, e, ao mesmo tempo, necessita distanciar-se desse espaço para poder criar.

De acordo com Cristóvão (1994), a temática do sertão é perpassada por dialéticas necessárias para o seu entendimento:

[...] das descrições da terra brasílica *versus* terra lusitana, o do mundo rural *versus* mundo urbano, o do tempo passado *versus* tempo presente. Pode afirmar-se, por isso, que desde muito cedo a realidade sertaneja se afirmou como área de confrontos, como espaço privilegiado de interrogações e questionamentos, como substância de mitologias. (CRISTÓVÃO, 1994, p. 43)

O sertão, dessa forma, constitui-se como um espaço paradoxal, pois, apesar de absorver algumas características do contexto social atual, mantém um status que transcende o tempo, conservando uma aura mítica.

Maingueneau (2006), ao falar dos espaços que representam a paratopia, cita a ilha como espaço paratópico mais evidente:

Ela materializa na verdade o distanciamento constitutivo do autor com relação à sociedade. Tal como o sanatório, a prisão ou a fortaleza de *O deserto dos Tártaros* de Dino Buzzati, a ilha pertence ao mundo sem lhe pertencer. A tomada de posse do espaço geográfico pelo naufrago é indiscernível do assenhoreamento da obra pelo autor. (MAINGUENEAU, 2006, p. 130)

Assim, o sertão, tal como a ilha da citação de Mainguenaue (2006), torna-se o espaço paratópico da obra de Elomar. Representa a condição do compositor, frente ao campo discursivo. Tal como o espaço que vive a tensão entre a modernidade e a tradição, Elomar também adquire esse estado de tensão, pois seu posicionamento discursivo prega a retomada de valores tradicionais sertanejos, num contexto imerso nas coerções da modernidade.

A canção “Campo branco” gravada no álbum de Elomar, *Na quadrada das águas perdidas*, em 1978, é a que melhor representa a paratopia da vertente catingueira. Sua cenografia apresenta a interação do indivíduo com o meio.

O título faz alusão à origem da palavra caatinga (do tupi ka’+atinga) que significa *mata branca*³⁸. A topografia catingueira é um dos principais embreantes da paratopia nas composições de Elomar.

Na cenografia da canção, o enunciador se dirige diretamente a terra, que transcende a topografia e, personificada, assume um *ethos* dolente, equivalente ao do enunciador, como pode ser observado no texto de “Campo branco”³⁹:

Campo branco minhas penas que pena secô / Todo o bem qui nós tinha era a chuva era o amô // Num tem nada não nós dois vai penano assim / Campo lindo ai qui tempo ruim / Tu sem chuva e a tristeza em mim // Peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abraão / Pra arrancar as pena do meu coração / Dessa terra seca in ança e aflição / Todo bem é de Deus qui vem / Quem tem bem lôva a Deus seu bem / Quem não tem pede a Deus qui vem / Pelas sombra do vale do ri Gavião / Os rebanhos esperam a truvoada chovê / Num tem nada não / também no meu coração / Vô ter relampo e trovão / Minh’alma vai florescê / Quando a amada e esperada truvoada chegá / Iantes da quadra as marrã vão tê / Sei qui inda vô vê marrã parí sem querê // Amanhã no amanhecê Tardã mais sei qui vô tê / Meu dia inda vai nascê // E esse tempo da vinda tá perto de vim/ Sete casca aruêra contaram pra mim // Tatarena vai rodá vai botá fulô / Marela de u’a vez só / Pra ela de u’a vez só (MELLO, Elomar Figueira. Campo branco. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978, faixa 7).

³⁸ Decorrente do tom esbranquiçado apresentado pela vegetação (plantas sem folhagem e de troncos esbranquiçados) no período de estiagem.

³⁹ “Campo branco minhas penas que pena secaram / Todo o bem que nós tínhamos era a chuva era o amor // Não tem nada não nós dois vamos penando assim / Campo lindo ai que tempo ruim / Tu sem chuva e a tristeza em mim // Peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abraão / Para arrancar as penas do meu coração / Dessa terra seca em ânsia e aflição // Todo bem é de Deus que vem / Quem tem bem louva a Deus seu bem / Quem não tem pede a Deus que vem // Pelas sombras do vale do rio Gavião / Os rebanhos esperam a trovoada chover // Não tem nada não também no meu coração / Vou ter relâmpago e trovão / Minha alma vai florescer // Quando a amada e esperada trovoada chegar / Antes da quadra as marrãs vão ter / Sei que ainda vou ver marrã parir sem querer // Amanhã no amanhecer / Tardiamente mais sei que vou ter / Meu dia ainda vai nascer // E esse tempo da vinda está perto de vir / Sete cascas as aroeira contaram para mim // Tatarena vai rodar vai botar flor / Amarela de uma vez só / Para ela de uma vez só.” – Transdialeção nossa.

Podemos observar, já nos primeiros versos, a personificação da terra pelo enunciador, que se refere ao “campo branco” em primeira pessoa, em tom de lamento, desabafando a sua tristeza: “Campo branco minhas penas que pena secô / Todo o bem que nós tinha era a chuva era o amô”. O *ethos* do enunciador é construído através do uso da variante linguística, que remete ao modo de falar do sertanejo e ao ambiente em que está inserida, a topografia catiungueira, com os campos de vegetação esbranquiçada, os rios, os pastos etc.

A embreagem paratópica ocorre na relação dos elementos: sertanejo / campo branco / chuva, que representam, por sua vez, interação homem / terra / amor. A dor do sertanejo é o reflexo da dor atribuída ao próprio campo, pela falta do seu maior bem, a chuva.

A opção pelo nome masculino “campo” faz conferir a paratopia criadora, uma vez que aqui o campo coberto pela vegetação seca, que é a característica do sertão, é uma entidade que se personifica na própria figura do sertanejo, que lamenta a perda do seu “bem maior”.

O amor está diretamente relacionado à chuva, o bem maior do campo, logo o bem maior do sertanejo, pois há a extensão do estado emocional do enunciador para o espaço que o circunda, que, por sua vez, é determinante desse estado, numa interação cíclica. O homem é reflexo da terra que é reflexo do homem; a chuva é o amor da terra, logo a chuva também é o amor do homem. Dessa forma, a terra e o homem estão entrelaçados, sendo este extensão daquela.

Guerreiro (2007), na análise da canção citada, aborda a relação da terra com o “poeta”, o “eu” lírico: “O penar da terra é decorrente da falta de chuva e o do poeta parece ter duas motivações. A primeira deve-se ao fato da terra estar seca e improdutiva; a segunda deve-se à ausência ou partida de um bem, de um amor.” (GUERREIRO, 2007, p. 86). O “poeta” de que fala a pesquisadora está ligado à figura enunciador e, ao mesmo tempo, do autor.

Podemos relacionar essa consideração da pesquisadora à instância do “inscritor” proposta por Maingueneau (2006) como uma rejeição da divisão tradicional entre sujeito biográfico e sujeito enunciador. Para o pesquisador, o “inscritor subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto [...] e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista...” (MAINGUENEAU, 2006: p. 136).

Verificamos a paratopia do compositor, representada pela constituição do *ethos* resistente do enunciador. O sertanejo está lastimoso pela partida do seu bem maior, a chuva, mas, ao mesmo tempo, há nele a resistência, (“não tem nada não nós dois vamos penando assim”), e a esperança do retorno daquele bem, que traz a vida (amor) de volta aquela terra aflita, (“minha alma vai florescer”), (“Quando a amada e esperada trovoadas chegar”).

Desse modo, Elomar transfere para a enunciação sua paratopia ao cantar o amor, e esse amor é também o amor do sertanejo, uma vez que compõe no sertão e sobre o sertão. A paratopia ocorre no investimento cenográfico com a representação da topografia da caatinga, o campo branco e com a constituição do *ethos* resistente e esperançoso do sertanejo.

Um ponto que contribui para a caracterização desse *ethos* resistente do sertanejo é a fé nas forças divinas: (“Todo bem é de Deus que vem / Quem tem bem louva a Deus seu bem / Quem não tem pede a Deus que vem”). A crença no divino está presente no discurso do compositor como uma referência do seu percurso de vida. Guerreiro (2007), em trabalho acerca da obra elomariana, identifica a identidade judaica de Elomar, revelada na canção “Campo branco”, quando o enunciador evoca o nome do Deus de Abraão no trecho (“Peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abraão”): “o ‘grande Deus de Abraão’ (este recebe o adjetivo ‘grande’ porque abrange a coletividade, a comunidade judaica). Assim, Elomar afirma a identidade judaica marcada pela genealogia familiar.” (GUERREIRO, 2007, p. 87).

Para complementar a constituição do *ethos* esperançoso do sertanejo, há o caráter profético representado nos versos: *E esse tempo da vinda está perto de vir / Sete cascas aroeira contaram para mim / Tatarena vai rodar vai botar flor / Amarela de uma vez só*. A tradição dos “profetas da chuva” é muito comum no Nordeste, nas “previsões” feitas pelos próprios sertanejos sobre se haverá ou não um bom período de chuvas para o ano que está por vir, partindo de observações da natureza e do clima local:

Observando a terra, os bichos, o tempo, trabalhando com o arado, a enxada interagindo com o outro, atuando como um agente receptor das tradições repassadas pela experiência dos mais velhos, acumula-se no trabalhador profeta sertanejo um saber mitológico que resulta ser uma ciência para aquele contexto [...]. (MARTINS, 2006: p. 160)

Geralmente, a figura do profeta está associada à do poeta de cordel que profetiza através de versos, coadunando temáticas da natureza, da ciência e da poesia.

No investimento linguístico, a paratopia é observada no código de linguagem pelo uso de plurilinguismo interno, com a variante sertaneja, denominada pelo compositor de “linguagem dialetal sertaneza”. O uso do dialeto “sertanêz” é um traço destacável nas composições de Elomar, pois marca o posicionamento do compositor: exaltar os valores de sua terra que ficaram esquecidos no passado ou corrompidos pela massificação cultural imposta pela mídia. Simões (2006), discorrendo sobre o projeto artístico de Elomar, afirma:

Comprometido com a riqueza da língua e da cultura brasileiras, Elomar inscreve em suas composições marcas relevantes da beleza e da importância do conhecimento do interior do Brasil, para que seja possível não apenas tratar de modo adequado os problemas brasileiros, mas, especialmente, *respeitar e difundir nossa língua e nossa cultura em sua variedade, a qual reflete a origem mestiça do povo brasileiro*. (SIMÕES, 2012, p. 3, grifo nosso).

Sobre o investimento linguístico, há presença de plurilinguismo interior, através do uso da variedade linguística interiorana regional. Esse código de linguagem está atrelado, por sua vez à composição do *ethos* rústico dos habitantes do sertão, uma vez que o universo sertanejo é ativado através da fala dos homens e mulheres que habitam esse espaço e o ouvinte será levado a identificar, na memória coletiva, a fala do sertanejo. Todavia, é preciso ter em conta que o investimento linguístico também está relacionado à paratopia do compositor, pois o dialeto sertanejo apresentado nos textos das canções é retrabalhado para representar a única forma de linguagem legítima para o posicionamento de resistência à modernidade, defendido por Elomar.

Outra canção na qual se pode observar a configuração de uma cenografia da caatinga, no qual o enunciador apresenta um *ethos* esperançoso é “Arrumação”.

A cenografia do texto dessa canção traz o enunciador, sertanejo lavrador imerso em um cenário muito próximo ao sertão que conhecemos dos romances literários, marcado pela aridez da terra e pelo sofrimento humano. A embreagem paratópica ocorre na cenografia através da inserção de elementos relacionados à topografia (clima, fauna e flora, espaços) e aos tipos humanos que povoam os sertões. Vejamos o texto da canção “Arrumação”⁴⁰:

⁴⁰ “Josefina sai aqui fora e vem ver / Olha o céu nublado vai chover / Vai termina arrebanha toda a criação / Dos lados de lá do rio Gavião / Chiqueira para cá já ronca o trovão // Mexe na despensa, pega o catador / Vamos

Jusifina sai cá fora e vem vê / Olha os fôrro ramiado vai chuvê / Vai trimina riduzi toda a criação / Das banda de lá do ri Gavião / Chiquêra pra cá já ronca o truvão // Futuca a tuia, pega o catado / Vamo plantá feijão no pó // Mãe Purdença inda num culheu o aí / O aí rôxo essa lavôra tardã / Diligença pega panicum balai / Vai cum tua irmã, vai num pulo só / Vai culhê o aí, aí de tua avó // Futuca a tuia, pega o catado / Vamo plantá feijão no pó // Lũa nova sussarana vai passá / Seda Branca na passada ela levô / ponta d'unha lũa fina risca no céu / A onça prisunha a cara de réu / O pai do chiquêro a gata comeu // Foi um trujejo c'ũa zagaia só / Foi tanto sangue de dá dó // Os ciganos já subiro bêra ri / É só danos todo ano nunca vi / Paciência já num guento a pirsiguição / Já sô um caco véi nesse meu sertão / Tudo qui juntei foi só prá ladrão // Futuca a tuia, pega o catadô / Vamo plantá feijão no pó (MELLO, Elomar Figueira. Arrumação. Intérprete: Elomar. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978, faixa 4).

Já nos primeiros versos da letra de “Arrumação”, podemos identificar a cenografia, em que o enunciador é um agricultor que, observando a formação de nuvens de chuva no céu (“Olha os fôrro ramiado vai chuvê”), inicia o processo de organização da sua propriedade para um possível período chuvoso, orientando a família sobre as providências a serem tomadas: agrupar e levar o rebanho para o curral (“Vai trimina riduzi toda a criação / Chiquêra pra cá já ronca o truvão”), iniciar o plantio e colheita das culturas, como o feijão catador (“pega o catadô / Vamo plantá feijão no pó”) e o alho roxo (“Vai culhê o aí”).

Na cenografia há um co-enunciador na figura feminina, “Jusifina” (Josefina), a quem o enunciador se dirige diretamente (“Jusifina sai cá fora e vem vê”). É Josefina, a provável companheira do enunciador, a sua confidente, com quem o sertanejo compartilha suas aflições, quase como um desabafo da tomada de consciência de sua dura condição.

Ao longo do texto, o enunciador expõe as dificuldades encontradas comumente no dia a dia do campo, em que os sertanejos aprendem a conviver com a aspereza natural do meio, quando, por exemplo, o enunciador, observando o período lunar do momento (período de lua nova), comenta a ação da suçuarana, onça-parda de médio porte, que costuma atacar as

plantar feijão no pó // Mãe Prudência ainda não colheu o alho / O alho roxo dessa lavoura tardia / Empenha-te pega cesto, balaio / Vai com a tua irmã, vai depressa / Vai colher o alho, alho de tua avó // Mexe na despensa, pega o catador / Vamos plantar feijão no pó // Lua nova onça-parda vai passar / Seda Branca na passagem ela levou / ponta de unha como lua fina que risca o céu / A onça presunha a cara de réu / O pai-de-chiqueiro a gata comeu // Foi um trejejo com uma golpe só / Foi tanto sangue de dar dó // Os ciganos já subiram beirando o rio / São somente danos todo ano nunca vi / Paciência já não aguento a perseguição / Já sou um caco velho nesse meu sertão / Tudo que juntei foi só para ladrão // Mexe na despensa, pega o catador / Vamos plantar feijão no pó.” – Transdialetação nossa.

criações de animais. Na canção “Arrumação”, o enunciador narra o ataque de uma suçuarana ao bode reprodutor, o pai-de-chiqueiro, em noite de lua nova, período que os sertanejos acreditam ser propício para tais ataques devido à baixa luminosidade (“Lũa nova sussarana vai passá”), (“A onça prisunha a cara de réu / O pai do chiquêro a gata cumeu”).

Um embreante que caracteriza uma paratopia espacial/social na canção é a figura do cigano (“Os ciganos já subiro bêra ri”), caracterizados pela errância típica de sua cultura nômade. O cigano é uma figura comum no sertão nordestino. De caráter duvidoso, no imaginário sertanejo, os ciganos são alvo de preconceitos – para muitos os ciganos são gatunos e charlatões – e de muito temor. É justamente ao ciganos a quem o enunciador atribui os prejuízos sofridos decorrentes de roubos (“É só danos todo ano nunca vi”) e (“Tudo qui juntei foi só prá ladrão”).

Nos versos finais da letra, o enunciador, refletindo sobre sua condição, conclui que não há muito a fazer e conforma-se com a má sorte (“Paciência já num guento a pirsiguição / Já sô um caco véi nesse meu sertão”), constituindo dessa forma a imagem do sertanejo que se consolidou em diversos discursos que participam da sociedade brasileira: a do homem que é capaz de enfrentar todas as dificuldades que a vida lhe apresenta, aceitando conformado, as imposições do destino. Não é por acaso que a última estrofe inicia-se com a palavra “paciência”, paciência, retratando o conformismo do catingueiro que encara pacientemente, ano após ano, as contingências do lugar no qual está inserido.

O conjunto de elementos referentes à geografia é o ponto principal da embreagem paratópica nessa canção, apresentando a sensibilidade aguçada dos habitantes da caatinga em relação à natureza que os circunda: mais uma vez a paratopia criadora de Elomar deixa seu traço na canção, quando o compositor faz referência a uma localidade específica, o entorno do rio Gavião (“Das banda de lá da ri Gavião”), em que está situada uma das fazendas onde o compositor viveu, a Fazenda Casa dos Carneiros, no interior da Bahia. Diferente da canção “Campo Branco”, em que o *ethos* do sertanejo está interligado ao *ethos* do artista, na cenografia da canção “Arrumação” o investimento ético se faz pela apresentação do universo catingueiro no qual o enunciador está imerso, fazendo transparecer a *bio/grafia* do autor: Elomar é também criador de bodes e vive no sertão e deve se precaver contra as intempéries, contra a dura natureza da caatinga e contra os malfeitores: “Arrumação, palavra comum no rio

Gavião tem este sentido: da proteção contra danos, causado pela natureza e pelos animais e pelos homens [...]” (MAURÍLIO, 1978, n. p.).

Dessa forma, a cenografia de “Arrumação” dispõe de embreantes que remetem ao sertão estereotipado no imaginário coletivo da sociedade brasileira como um espaço de constante sofrimento, onde não há lei a não ser a da sobrevivência.

A “Canção da catingueira” é uma canção que também apresenta a cenografia do universo sertanejo da caatinga, como indica o título. Todavia, nesta canção, a topografia é mais um ornamento da cena de enunciação apresentada: o apelo do amante contra a partida da amada, no caso, o enunciador e o co-enunciador, representado pela figura feminina Maria, a catingueira. Vejamos o texto da canção:

Maria, minha Maria / Não faça assim comigo não / Olha que as chuvas de janeiro / Ainda não caíram no chão / Olha que as chuvas de janeiro / Ainda não caíram no chão // Maria, minha Maria / Não faça assim comigo não / Olha que as flores do umbuzeiro / Ainda não caíram no chão / Olha que as flores do umbuzeiro / Ainda não caíram no chão // Maria, minha Maria / Meu anjo de pés no chão / Quando tu fores pela estrada / Se ouvires a canção / Se do fundo das águas / Ouvires a canção / Não tenhas minha amada / Temeroso o coração / Pois são saudades / São minhas mágoas / Que contigo também vão // Maria, minha Maria / Não vá-se embora ainda não / Esqueça o xale, esqueça a rede / Esqueça até o meu coração / Mas não te esqueças oh! Maria / Desse nosso pedaço de chão (MELLO, Elomar Figueira. Canção da catingueira. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Das Barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972, 1 LP, faixa 12)

Observa-se a paratopia do investimento linguístico, que, ao contrário das canções analisadas anteriormente, cujo código de linguagem é o dialeto sertanês, aqui o compositor faz uso do português culto, com versos que remetem à poesia trovadoresca (“Meu anjo de pés no chão”), (“Não tenhas minha amada / temeroso o coração”), revelando a posição anacrônica do enunciador, que investe em um estilo do passado.

A antecipação do gênero⁴¹ no título da canção e também no texto (“Em cantiga de amigo / cantando comigo”), (“Se ouvires a canção”), remete a uma cenografia arcaica, lembrando os versos dos menestréis medievais o que configura um *ethos* galante e enamorado (“Pois são saudades / São minhas mágoas”), (“Esqueça até meu coração”), contudo há também a conformação de um *ethos* resistente, que se recusa a partir, pois acredita que aquele

⁴¹ Em *Canção da catingueira*, a indicação do gênero no título faz referência às cantigas medievais de “melodia simples, monofônica.” (DOURADO, 2004, p. 68).

ainda é um bom lugar: há, mais uma vez, alusões às previsões de “bom inverno”, através da observação dos fenômenos naturais: (“olha que as chuvas de janeiro ainda não caíram no chão”), (“olha que as flores do umbuzeiro ainda não caíram no chão”).

Na cenografia da canção, o enunciador, dirigindo-se diretamente a um co-enunciador (a sua amada Maria), pede para que espere mais um tempo antes de partir, pois ainda há esperança de tempos melhores no sertão. As “chuvas de janeiro”, que se referem à pré-estação chuvosa no Nordeste, a floração do umbuzeiro, que ocorre antes do “inverno”, são indícios de que haverá um bom período chuvoso, dessa forma, a amada não precisará partir.

No investimento ético, há uma ambilateralidade do enunciador e da figura de Maria, que representa a “donzela” e também o mundo ético sertanejo, marcado pela rusticidade: *catingueira, pés no chão, xale, rede*. Além disso, a cena de enunciação traz à tona outro *ethos* do universo do sertão caracterizado pela *errância*. Maria tem a necessidade de migrar da sua terra, mesmo sabendo da incerteza de seu destino, mesmo deixando para trás seu amado.

Os versos finais da canção definem o posicionamento de resistência do enunciador, que põe acima do seu próprio sentimento, o amor à terra (“Esqueça até meu coração / Mas não te esqueças oh! Maria / Desse nosso pedaço de chão”), num gesto valorativo, pois os catingueiros poderão deixar para trás seus sonhos, seus amores, suas vidas, mas nunca deverão abandonar suas raízes, que é o que afinal, lhes fortalecem.

5.1.2 Os exilados da caatinga

Na caracterização da figura do migrante sertanejo, que aparece em determinadas cenografias das canções de Elomar, podemos observar a configuração de dois *ethé*, um referente ao migrante que parte de sua terra natal intencionando não retornar, espécie de migrante efetivo. Apresentam esse *ethos* migrante efetivo os indivíduos desvalidos, miseráveis e flagelados.

O outro *ethos* é aquele referente ao sertanejo que migra para as grandes cidades, mas com o objetivo de permanência limitada – até conseguirem juntar uma boa quantia que garanta o retorno – mesmo que esse limite de tempo dure muitos anos. Trata-se de um migrante temporário; é o caso dos indivíduos que passam por dificuldades financeiras, e não encontram meio de garantir o sustento para si e para os seus. Geralmente, apenas alguns membros da família partem, ou o pai e/ou os irmãos mais velhos, permanecendo na terra natal, a mulher, os filhos menores e os idosos.

As causas da partida são diversas, como as condições climáticas, como os longos períodos de estiagem, a precariedade de crescimento econômico e social, as perseguições, a busca de trabalho etc.

O indivíduo migrante sertanejo pode ser aquele que, a despeito da situação precária em que sobrevive nas grandes cidades, mantém uma esperança de melhorias (garantida, muitas vezes, pela fé religiosa e nutrida pela saudade da terra natal), por isso é *otimista*; contudo também é possível que adquira um caráter *pessimista*, acarretado pelas vicissitudes da vida marginalizada nos grandes centros urbanos.

O migrante sertanejo é retratado na canção “Retirada”⁴² que, como o próprio título indica, expressa através da voz de um enunciador observador, a longa jornada dos retirantes da caatinga rumo às grandes cidades. Segue o texto da canção:

Vai pela estrada inluarada / Tanta gente a ritirá / Levano só necessidade / Saudade do seu lugá // Qui ficô no muito longe / Bem pra lá do bem pra cá // Vai pela estrada inluarada / Tanta gente a ritirá / Rumano para a cidade / Sem vontade de chegá // Passa o dia passa tempo / Passa o mundo divagá / Lembrança passa com o vento / Pidino num ritirá // Tudo passa nesse mundo / Só não passa o sofrimento / Vai pela estrada inluarada / Tanta gente a ritirá / Sem sabê qui mais adiante / Um retirante vai ficá // Se eu tivesse algum querê / Nesse mundo de inlusão / Não dêxava qui a saudade / Suciada com’ o pená // Vivesse pelas istrada / Do sofrê a mendigá / Vai pela istrda inluarada / Tanta gente a ritirá / Levano nos ombro a cruz / Qui Jesus

⁴² “Vai pela estrada enluarada / Tanta gente a retirar / Levando só necessidade / Saudade do seu lugar / Que ficou no muito longe / Bem para lá do bem para cá / Vai pela estrada enluarada / Tanta gente a retirar / Dirigindo-se para a cidade / Sem vontade de chegar / Passa o dia passa tempo / Passa o mundo devagar / Lembrança passa com o vento / Pedindo não retirar / Tudo passa nesse mundo / Só não passa o sofrimento / Vai pela estrada enluarada / Tanta gente a retirar / Sem saber que mais adiante / Um retirante vai ficar / Se eu tivesse algum querer / Nesse mundo de inlusão / Não deixava que a saudade / Associada ao penar / Vivesse pelas estradas / Do sofrer a mendigar / Vai pela estrada enluarada / Tanta gente a retirar / Levando nos ombros a cruz / Que Jesus deixou ficar / Eu não canto por soberba / Nem canto por reclamar / Em minha vida de labuta / Canto o prazer canto a dor / E as belezas devolutas / Que Deus no sertão botou / Vai pela estrada enluarada / Tanta gente a retirar / Passando como se está vendo / Bebendo fé e luar.” – Transdialeção nossa.

dexô ficá // Eu não canto pur suberbo / Nem canto pur reclamá / Em mña vida de labuta / Canto o prazê canto a dô / E as beleza devoluta / Qui Deus no sertão botô / Vai pela istrada inluarada / Tanta gente a ritirá / Passano cum' tá se vêno / Bebeno fé e lûá (MELLO, Elomar Figueira. Retirada. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972, faixa 9).

Na cenografia dessa canção, observa-se a representação da paratopia espacial, através da embreagem paratópica na descrição do próprio ato de partida dos retirantes. Há também a paratopia social, através dos embreantes que representam os próprios retirantes, indivíduos excluídos tanto do contexto social do qual participam, o sertão, quanto daquele que pretendem se inserir, a cidade grande; e também na composição do *ethos* do enunciador que é um cantador, errante que viaja pelas cidades cantando alegrias e tristezas.

O enunciador, na cenografia de “Retirada”, é o narrador que observa todo o movimento de retirada das famílias sertanejas. A partir de indícios no texto, podemos inferir que o enunciador pode ser um cantador (“Eu não canto pur suberbo / Nem canto pur reclamá / Em mña vida de labuta / Canto o prazê canto a dô”), que também está em retirada, ou somente observando a caminhada dos conterrâneos.

O cantador é figura emblemática do sertão, artista que cria versos ao improviso, sobre as mais variadas temáticas, caracterizando-se como um verdadeiro “porta-voz” do povo, como descreve o folclorista Luis da Camara Cascudo:

Que é o Cantador? É o descendente [...] dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. [...] É o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. (CASCUDO, 1984, p. 126).

O código de linguagem da canção é o dialeto sertanêz, que caracteriza a rusticidade do *ethos* do catingueiro. Observamos no investimento genérico que a estrutura da canção, na disposição das rimas, a referência à cantoria.

Os versos da canção são dispostos em estrofes nas quais um refrão (ou mote, na linguagem dos cantadores) de dois versos se repete ao longo de todo o texto: (“Vai pela istrada inluarada / Tanta gente a ritirá”). Os versos de “Retirada” provavelmente seguem o modelo da cantoria de *motes e glosas*, em que o mote é “como que a cabeça da estrofe. E há a

outra parte que é a glosa. [...] Ela é formada pelos versos que preparam para chegar ao mote. Em todo o desenrolar da cantoria, o mote é sempre o mesmo.” (CANTADORES E VIOLEIROS DO ESTADO DO CEARÁ, 1980, p. 46-47). Os versos do refrão representam o movimento de retirada que é uma constante no contexto sócio histórico do sertão nordestino ainda nos tempos atuais: os verbos *ir* e *retirar* são verbos de movimento, locomoção, escolhidos para representar a contínua partida.

O enunciador-cantador, como um observador e participante dos acontecimentos de sua terra, absorve o *ethos* sofrido do retirante, observando-o e colocando-se no lugar daquele. O verbo *sofrer* e suas variantes e sinônimos, *sofrimento*, *penar*, *dor* aparecem ao longo de todo o texto, na caracterização do estado físico e mental daqueles que estão em retirada, uma alusão ao sofrimento de Cristo, na *via crucis* (“Levano nos ombro a cruz / Qui Jesus dexô ficá”). Nesse sentido, o retirante é um peregrino, que deve suportar todas as provações com resignação.

Essa “cruz” que o sertanejo deve carregar resignado e conformado, é a própria vida, que se constitui como um rito de passagem, apesar do destino ser quase sempre fatal: no ponto final da *via crucis* há a crucificação e a morte. O retirante segue em uma travessia muitas vezes fatal (“Sem sabê qui mais adiante / Um retirante vai ficá”), porém, a morte seja o “outro lado” da travessia e para o retirante-peregrino esteja inconscientemente ressignificada, adquirindo um sentido de vida.

Na relação entre a cenografia da canção e o posicionamento discursivo do compositor, a concepção de cidade (aqui, de metrópole) é formulada a partir da alteridade em relação ao sertão, em que há uma “inversão nos pólos valorativos da dualidade, de tal maneira que o sertão surge agora como lugar civilizado, já que detentor de sólidos valores morais, e a metrópole, corrompida pelo individualismo e toda sorte de pecados da carne, lugar da barbárie” (SCHOUTEN, 2005, p. 24). De fato, a cidade grande é idealizada como um lugar não aprazível, de poucas expectativas, para onde se vai por necessidade (“Rumano pra cidade / Sem vontade de chegá”; “Lembrança passa com o vento / Pidino num ritirá”) onde há ainda mais sofrimento e saudade da terra que ficou para trás (“Qui ficô no muito longe / Bem pra lá do bem pra cá”). Nessa perspectiva, a cidade representa o “outro” discursivo do catigueiro; é lugar deteriorador da pureza que só se encontra no sertão, lugar que ficou distante.

Nos versos finais de “Retirada”, o enunciador-cantador justifica seu canto (“Em mña vida de labuta / Canto o prazê canto a dô”), afirmando que cantar o sofrimento também

faz parte de seu ofício, ao mesmo tempo em que pode perceber a beleza naquele cenário tão lastimoso.

Outra forma de abordar o tema da migração é apresentada na canção “Curvas do rio”⁴³, que apresenta, na cenografia, a despedida de um pai (o enunciador), que deixa sua família e parte para o sul, em busca de trabalho. Aqui, a partida não é definitiva, como na canção anterior, mas uma ausência temporária, mesmo que por um período indeterminado. Todavia, há a certeza (ao menos para o enunciador) do retorno, como é apresentado no texto que segue:

Vô corrê trecho / Vô percurá u'a terra preu pudê trabaiá / Pra vê se dêxo / Essa minha pobre terra véia discansá // Foi na Monarca a primêra dirrubada / Dêrna d'intão é sol fogo é tá d'inxada / Me ispera, assunta bem / Inté a bôca das água qui vem / Num chora conforma 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 cunzia / A corda pura e a cuida sem um grão de farinha // A bença Afiloteus / Te dêxo intregue nas guarda de Deus / Nocença ai sôdade viu / Pai volta pras curva do rio // Ah mais cê veja / Num me resta mais creto pra um furnicimento / Só eu caino / Nas mão do véi Brolino mêrmo a deiz pur cento // É duro môço ritirá pro trecho alêi / C'ũa pele no osso e as alma nos bolso do véi // Me ispera, assunta viu / Sô imbuzêrto das bêra do rio / Conforma num chora mulé / Eu volto se assim Deus quisé // Num dêxa o rancho vazio / Eu volto pras curva do rio (MELLO, Elomar Figueira. *Curvas do rio*. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978, faixa 18).

Na cenografia, o ato de retirada parte do próprio enunciador, possivelmente um pequeno agricultor sertanejo. É apresentado o momento mesmo em que o enunciador declara a decisão de partir, “correr trecho” em busca de um lugar onde possa trabalhar: (“Vô corrê trecho / Vô percurá u'a terra preu pudê trabaiá”), uma vez que sua terra não é mais produtiva (“Pra vê se dêxo / Essa minha pobre terra véia discansá”).

⁴³ “Vou correr trecho / Vou procurar uma terra para eu poder trabalhar / Para ver se deixo / Essa minha pobre terra velha descansar // Foi na monarquia a primeira derrubada / Desde então é sol é fogo é talho de enxada // Me espera, presta bem atenção / Até o início das próximas chuvas / Não chora conforma-te mulher / Eu volto se assim Deus quiser // Está um apêrto / Mais que tempão de Deus no sertão catingueiro / Vou dar o fora / Só dando um pulo agora em São Paulo Triângulo Mineiro // É duro moço esse mosqueiro na cozinha / A corda pura e a cuida sem um grão de farinha // A benção Afiloteus / Te deixo entregue nas guardas de Deus / Inocência ai saudade entende / Pai volta para as curvas do rio // Ah mais você veja / Não me resta mais crédito para um fornecimento / Só eu caindo / Nas mãos do velho Brolino mesmo a dez por cento // É duro moço retirar-se para o trecho alheio / Com a pele no osso e a alma nos bolsos do velho // Me espera, presta atecção / Sou como o umbuzeiro das beiras do rio / Conforma-te não chora mulher / Eu volto se assim Deus quiser // Não deixa o rancho vazio / Eu volto para as curvas do rio.” – Transdialetação nossa.

Ao longo da canção, o discurso, sempre direto, é voltado para um co-enunciador, que, em alguns momentos é a companheira (“Num chora conforma mulé”), ou um membro da família, provavelmente mais velho, talvez pai ou avô do enunciador, para quem pede que o abençoe (“A bença Afiloteus”), ou ainda, a filha pequena (“Nocença ai sôdade viu / Pai volta pras curvas do rio”).

O enunciador expõe os motivos da partida. A impossibilidade de cultivar em uma terra que há anos vem sendo utilizada (“Foi na Monarca a primêra dirrubada”); o clima implacável, que deixa o sertão árido (“Mais qui tempão de Deus no sertão catinguêro”); a falta de condições financeiras (“Num me resta mais creto pra um furnicimento / Só eu caino / Nas mão do véi Brolino mêrmo a deiz pur cento”).

A topografia de “Curvas do rio” é a do sertão catingueiro, maltratado pelas intempéries e pela ação do homem (“é sol é fogo é tái d'inxada”). É nesse ambiente que vivem de forma precária as famílias que ainda resistem às dificuldades (“É duro môço êsse mosquêro na cunzã / A corda pura e a cuia sem um grão de farinha”). É possível apreender a paratopia geográfica na representação: do sertão, como um lugar inóspito, estéril, quase desértico, longínquo e hostil; do sertanejo, maltratado, humilhado, desamparado, que optará pela partida.

O *ethos* do enunciador, além da rusticidade, é constituído pela resistência. Ele tem consciência das dificuldades, que são constantes na terra em que vive, e só decide partir pelo fato de todas as opções de sobrevivência, para ele, estarem esgotadas. Contudo, também acredita que sua partida será como uma ausência breve, (“Só dano um pulo agora in Son Palo Triang' Minêro”), (“Num dêxa o rancho vazio”). Ele confirma para si e para a família seu retorno (“eu volto pras curva do rio”), pois crê no destino traçado pelas forças divinais (“Eu volto se assim Deus quisé”) e possui determinação e coragem para enfrentar as adversidades, pois é como o umbuzeiro (“Sô imbuzêro das bêra do rio”), árvore que, na cultura sertaneja, representa resistência:

[...] é aquele *imbuzeiro* que está dando fruto todo ano, o rio com todas as enchentes não o levou. Ele tem raízes profundas, [...]. estou na *bêra* do rio, o rio vem, com a sua enchente, cobre de água, pensa que me matou, mas não me leva e nem me mata. Quando as águas dele vão embora, as folhas que apodreceram caem no chão, mas a seiva ainda continua, por intermédio dos meus vasos liberianos e, de uma hora para outra, começam os primeiros brotos a surgir e eles se revestem novamente de flores,

de folhas. [...] A grande resistência. “Sou imbuzeiro das bêra do rio”: sou resistente. Eu não abro mão daqui [...]. (MELLO, 2009, p. 66, grifo nosso).

Como se pode observar nas palavras do próprio compositor, o posicionamento é refletido através da canção, em que o sertanejo tem plena consciência de sua força, de seu poder de resistência. Resistência que vem da terra, que tanto valoriza. O sertanejo sabe que, mesmo que parta para outros rincões, suportará as adversidades, pois, tal como o umbuzeiro, tem suas raízes profundas e não se deixará corromper, não se envergará.

A temática da retirada ainda é apresentada na canção “Chula no terreiro”⁴⁴, aqui representada de várias formas. Segue o texto:

Mais cadê meus cumpanhêro, cadê / Qui cantava aqui mais eu, cadê / Na calçada no terrêro, cadê / Cadê os cumpanhêros meus, cadê / Caíro na lapa do mundo, cadê / lapa do mundão de Deus, cadê // Mais tinha um qui dexô o qui era seu / pra í corrê o trecho no chão de Son Palo / Num durô um ano o cumpanhêro se perdeu / Cabô se atrapaiano c’ũa lua no céu / Num certo dia num fim de labuta / Pelas Ave-Maria chegô o fim da luta / Foi cuano ia atravessano a rua / parô iscupiu no chão pois se ispanô cum a lũa / ficô dibaxo das roda dos carro / purriba dos iscarro oiano pra lua, ai sôdade // Naquela hora na porta do rancho / ela tamém viu a lua pur trais dos garrancho e no céu / pertô o caçulo contra o peito seu / o coração deu um pulo os peito istremeceu / soltô um gemido fundo as vista iscureceu / valei-me Sinhô Deus

⁴⁴ “Mas cadê meus companheiros, cadê / Que cantavam aqui comigo, cadê / Na calçada no terreiro, cadê / Cadê os companheiros meus, cadê / Se perderam pelo mundo, cadê / pelo mundão de Deus, cadê // Mas tinha um que deixou o que era seu / para ir correr o trecho no chão de São Paulo / Não durou um ano o companheiro se perdeu / Acabou se atrapalhando com a lua no céu / Em certo dia num fim de labuta / Ao final da tarde chegou ao fim da luta / Foi quando ia atravessando a rua / parou cuspiu no chão pois se espantou com a lua / ficou debaixo das rodas dos carros / Por cima dos escarros olhando para lua, ai saudade // Naquela hora na porta do rancho / ela também viu a lua por detrás dos arbustos e no céu / apertou o caçula contra o peito seu / o coração deu um pulo o peito estremeceu / soltou um gemido fundo a vista escoreceu / valei-me Senhor Deus meu pois eu vi Raimundo nas portas do céu, ai saudade // Mas tinha um que só pedia que a vida fosse / Uma festa noite e dia que a vida fosse / regada com galinha vinho queijo e doce / sonhando a vida assim arriscou mesmo sem condições / deixando a vida ruim então retirou-se / levou-lhe um redemunho e a festa acabou-se, ai saudade // mas tinha um que só vivia para dar risada / quando ele aparecia a turma na calçada / dizia aí vem Flor das alegrias / coveiro da tristeza e das dores magoadas / pegava a viola e riscava uma toada / espantava a tristeza espalhava a zoadá, ai / louvava os companheiros com uma beleza / que aos poucos para o terreiro voltava a tristeza // esse camarada alegre e de alma maneira / também tinha no peito a febre perdedoura / se apaixonou por uma moça em um dia de feira / ignorando que a moça já era companheira / de um valentão de fama e acabador de feira // o cujo quando soube veio como uma fera / pois tinha fama de nobre e de qualquer maneira / calou com uma punhalada a ave cantadeira / coveiro da tristeza e das dores magoadas / morreu, como dói-me, de uma moda escarnecida / com lágrimas nos olhos e na boca uma risada, ai saudade // E também cadê aquele vaqueiro Antenor / com seu burro trecheiro e seu gibão de couro / esse era um cantador dos mais diferentes / cantando sem viola alegrava a gente / no ano passado na derradeira enchente / o Gavião danado urrava valente, ai saudade // chegou então uma boiada do Norte / o dono e os vaqueiros arriscaram a sorte / o resultado dessa travessia / foi um sucesso triste, Virgem-Ave-Maria // o resultado da fúria foi / que o rio levou os vaqueiros o dono os burros e os bois, ai saudade // desde então Antenor sumiu / dos muitos que por aqui passam juram que já viram / na Carantonha, na serra encantada / pelas hora medonhas vaga uma boiada / a comitiva seguindo um vaqueiro canoro / a toada e o rompante juram é de Antenor // Ah, ah, ah, ê boi / ê boi lá ê boi lá ê boi lá.” – Transdialetação nossa.

meu apois eu vi Remundo nas porta do céu, ai sôdade // Mais tinha um qui só pidia qui a vida fosse / U'a função noite e dia qui a vida fosse / regada cum galinha vin queijo e doce / sonhano a vida assim arriscô mêrmo sem posse / dexano a vida ruim intão se arritirô-se / levô-lhe um ridimúin e a festa se acabô-se, ai sôdade // mais tinha um qui só vivia pra dá risada / cuano ele aparicia a turma na calçada / dizia evém Fulô das aligria / covêro da tristeza e das dori maguada / pegava a viola e riscava u'a toada / ispantava a tristeza ispaiava a zuada, ai / lovava os cumpanhêro nũa buniteza / qui aos pôco pru terrêro voltava a tristeza / esse malungo alegre e de alma manêra / tamém tinha nos peito a febre perdedêrase / se paxonô pr'ũa moça num dia de fêra / norano qui a mucama já era cumpanhêra / de um valentão de fama e acabadô de fêra / o cujo cuano sôbe vei feito u'a fera / pois tinha fama de nobe e dequalqué manêra / calô c'ũa punhalada a ave cantadêra / covêro das tristeza e das dori maguada / morreu, cuma me dói, d'ũa moda mangada / c'ũa lágrima nos ói e na bôca u'a risada, ai sôdade // E mais cadê aquele vaquêro Antenôro / cum seu burro trechêro e seu gibão de côro / esse era um cantadô dos bem adeferente / cantano sem viola alegrava a gente / no ano passado na derradêra inchente / o Gavião danado urrava valente, ai sôdade // chegô intão u'a boiada do Norte / o dono e os vaquêro arriscaro a sorte / o resultado dessa travissia / foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria / o resultado da bramura foi / qui o ri levô os vaquêro o dono os burro e os boi, ai sôdade // derna dintão Antenôro sumiu / dos muito qui a qui passa jura qui já viu / na Carantonha, na serra incantada / pelas hora medonha vaga u'a boiada / o trem siguin' um vaquêro canôro / a tuada e o rompante jura é de Antenôro / Ah, ah, ah, ê boi ê ê boi lá ê boi lá ê boi lá (MELLO, Elomar Figueira. Chula no terreiro. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978, faixa 6).

Há metadiscursividade no tocante ao gênero. O título remete à chula, um gênero musical que pode ser cantado, tocado e dançado. Sua origem é árabe e foi acolhido pela cultura portuguesa que, por sua vez, o trouxe para o Brasil, onde tem manifestações na Bahia e na região Sul. Sobre o termo “chula”, “sabe-se hoje que as composições de poucos versos, geralmente quadras, genericamente chamadas de ‘chulas’, receberam essa designação por constituírem, na verdade, ‘chularias’ postas em curso pelos ‘chulos’, ou seja, gente da mais baixa condição social [...]” (GUERREIRO, 2007, p. 313).

Na cenografia da canção, a chula é entoada por um enunciador que pode ser um cantor, contudo a cenografia não remete às cantorias tradicionais, com a figura do cantor “profissional” que atua nas feiras e praças. Em “Chula no terreiro”, a cenografia sugere o enunciador como um cantor de roda, que canta por diversão, nos momentos de entretenimento, (“na calçada, no terrêro”), na companhia de amigos.

Dessa forma, a cenografia apresenta o canto de uma chula, no qual o enunciador trata do próprio ato de cantar chulas com seus antigos companheiros que partiram: (“Mais cadê meus cumpanhêro, cadê / Qui cantava aqui mais eu, cadê”), (“Caíro na lapa do mundo, cadê”).

Nessa canção há uma sobreposição de cenografias, uma vez que o momento da narrativa é um momento que reportará ao passado. Dessa forma, a cena narrada é sobreposta à cena presente, como um *flash back*, que determina um caráter nostálgico para o enunciador: “Há na chula uma nostalgia refletida na ausência dos companheiros, cada qual cumprindo seu papel e seu destino no Mundo.” (MAURÍLIO, 1978, n.p.).

O enunciador, ao perguntar sobre os companheiros, rememora eventos que ocorreram com alguns dos companheiros que partiram em retirada. O ato de partir, nessa canção, vai além do deslocamento espacial. Refere-se à partida como uma “retirada” da própria vida, uma vez que todos os companheiros citados têm as vidas tragadas por um destino que se pode prever, pois, somente poucos que caem na “lapa do mundo” conseguem algum sucesso.

O primeiro companheiro citado é Raimundo, “Remundo”. Ele representa a figura tradicional do migrante sertanejo, semelhante ao enunciador de “Curvas do rio”; é aquele indivíduo que sai de sua terra rumo às grandes metrópoles em busca de trabalho, deixando para trás sua família e sua história. Raimundo submerge na urbe e seus valores: (“Num durô um ano o cumpanhero se perdeu”), em que o verbo *perder* se refere à perdição, perda de rumo, perda de valores, indicando a dicotomia rural *versus* urbano, em que o primeiro é detentor dos valores positivos e o segundo, seu oposto.

Essa dicotomia é o cerne do posicionamento de Elomar e reflete a paratopia que constitui sua obra: “Do projeto artístico de Elomar apreende-se o ideal antimoderno, refletido na fobia aos meios de comunicação de massa e aversão à reprodução da imagem.” (GUERREIRO, 2007, p. 261). Contudo, há ainda resquícios dos valores do sertão em Raimundo, no ato de contemplação do luar, sendo justamente esse ato o causador de sua morte, pois na cidade grande não há tempo para esse gesto, uma vez perdido, não há retorno.

Os próximos personagens citados na canção têm uma constituição ética semelhante, apresentam um caráter prazenteiro (“Mais tinha um qui só pidia qui a vida fosse / U’a função noite e dia qui a vida fosse”), (mais tinha um qui só vivia pra dá risada / cuano ele aparecia a turma na calçada / dizia evém Fulô das aligria / covêro da tristeza e das dori maguada”). Há a exposição de qualidades positivas na descrição e nos gestos dos companheiros, (“alegre e de alma manêra”), (“ispantava a tristeza ispaiava a zuada”). Até o companheiro que cantava sem o acompanhamento da viola, o vaqueiro Antenoro, conseguia transmitir alegria, através de seu canto: (“cantano sem viola alegrava a gente”).

Esse *ethos* descontraído remete ao universo dos cantadores, entendendo que a própria cantoria se caracteriza sobretudo pelo traço lúdico:

[...] o elemento lúdico se revela na elaboração da poesia, na disputa entre os Cantadores e no próprio sentido da diversão para os ouvintes. [...] a Cantoria traz manifestações dos caracteres que refletem seu caráter de totalidade no sentido não dualista porque ela vivencia o processo de nascimento e morte como expressão de arte efêmera. Ela é funcional [...] tem seus traços cômico e lúdico como elementos fundamentais. (RAMALHO, 2000, p. 38-39).

Contudo, o caráter lúdico do cantor, que proporciona, através de suas toadas e versos, momentos de descontração para os ouvintes, também está ligado à impulsividade, à ações quase inconsequentes, como em alguns momentos da narrativa, em que um dos companheiros do narrador arrisca a sorte, sem pensar nas consequências (“sonhano a vida assim arriscô mêrmo sem posse / dexano a vida ruim intão se arritirô-se / levô-lhe um ridimúin e a festa se acabô-se, ai sôdade”). Ou, ainda, outro que, movido por um sentimento passional, arrisca a própria vida, (“esse malungo alegre e de alma manêra / tamém tinha nos peito a febre perdedêrase / se paxonô pr’ũa moça num dia de fêra / norano qui a mucama já era cumpanhêra / de um valentão de fama e acabadô de fêra”). Tal caráter impulsivo prescreve os destinos semelhantes dos companheiros: a perdição, que tem por consequência a morte.

No final do texto de “Chula no terreiro”, é apresentada a figura de Antenôro, vaqueiro de profissão, companheiro de cantoria que cantava sem acompanhamento de instrumento (“Esse era um cantadô dos bem adeferente / cantano sem viola alegrava a gente”) e que, assim como os outros companheiros do enunciador, também teve como destino a morte trágica, ao ser tragado, junto com outros vaqueiros, pela correnteza do rio Gavião, em um ano de chuvas torrenciais. Nos versos dedicados à descrição do vaqueiro Antenoro há, mais uma vez, o verbo *arriscar* (“O dono e os vaquêro arriscaro a sorte”), mas arriscar, no caso do vaqueiro, não está associado com o ato impulsivo e sim, à necessidade, pois a situação assim determinava.

A figura do vaqueiro, ao final da canção, se transmuta em um ser fantasmático, que vaga pelos caminhos aboiando. Seu aboio finaliza a canção, como um chamado aos

companheiros – reses desgarradas – perdidos na “lapa do mundo”, perdidos dos valores de sua terra, errantes que, assim como o gado de corte, rumam para a morte sem saber.

Em “Chula no terreiro”, a embreagem paratópica é verificada na cenografia que apresenta a constituição ética dos personagens, retirantes, no sentido que vai além do espacial (partir de um lugar para outro), pois retiraram-se da própria vida.

Essas figuras apresentadas na canção remetem ao mundo ético sertanejo. São indivíduos que vivem em um constante arriscar-se, colocando-se em situações limite entre a vida e a morte, ora por impulso, ora por não haver outra escolha, constituindo um *ethos* ingênuo e ao mesmo tempo, destemido. Podemos relacionar essa constituição ética a uma paratopia social, embreada pela figura do sertanejo retirante, que ruma para a metrópole e lá perde sua identidade, perdendo seu caráter ingênuo e, muitas vezes, não se adapta à vida na urbe. Nas grandes cidades, o sertanejo é colocado em uma posição de marginalidade, como é o caso dos cantadores, que muitas vezes são tachados de vagabundos. Contudo, não deixam de ser errantes, transitando entre espaços físicos ou imaginários, como o vaqueiro-fantasma.

É possível observar nas canções supracitadas o que Guerreiro (2007) indica como “metáforas do exílio” (GUERREIRO, 2007, p. 253), no sentido de exílio como um “símbolo de origem” (GUERREIRO, 2007, p. 256), em um sentido paradoxal: “A partir da geografia do sertão, o compositor acena para o caminho que conduz às origens.

Nessa perspectiva, o lugar de exílio, para Elomar, seria o próprio lugar de origem, de enraizamento, o sertão, provedor de valores positivos. O sertão é um lugar de exílio – em relação às grandes cidades e seus valores – e origem – em relação à tradição, à pureza e à própria criação. Todavia, a paratopia se mostra na enunciação, através do investimento ético das canções na representação da condição paradoxal do compositor.

Os retirantes, indivíduos errantes que, às vezes, revelam-se resistentes, pois encaram a situação de exílio como uma provação, na qual não há como fraquejar. Quando fraquejam, são corripidos e se “perdem”. Para estes, a pena é rígida, pois os valores perdidos não serão readquiridos jamais. Para Elomar, é preciso ser como o umbuzeiro citado na canção “Curvas do rio”, isto é, ter raízes profundas para poder superar as asperezas do meio, pois, quando as raízes são frágeis, ele não suportará as investidas ferozes da natureza: ou será levado pela enchente, ou se reduzirá a pó.

5.1.3 Entre posições paratópicas

Ainda na vertente catingueira, verificamos a paratopia na cenografia da canção “O peão na amarração”⁴⁵, na qual o enunciador é caracterizado como o empregado rural. O peão, em um momento de descanso, entoa para si um canto de amarração⁴⁶, no qual reflete sobre a condição em que se encontra. Segue o texto:

Inconto a sulina amansa / Ricostado aqui no chão / Na sombra dos imbuzeiro / Vomo intrano in descursão / É o tempo qui os pé discança / E isfria os calo das mĩa mão / Vô poiano nessa trança / A vida in descursão / Na sombra dos imbuzeiro / No canto de amarração // Tomo falano da vida fela vida do pãõ / Inconto a sulina amansa / E isfria os calo da mão / U'a vontade é a qui me dá / Tali cuma u'a tentação / Dum dia arresolvê / Infiá os pé pelas mão / Pocá arrôcho pocá cia / Jogá a cargano chão / I rinchá nas ventania / Quebrada dos chapadão / Nunca mais vim nun currá / Nunca mais vê rancharia / É a ceguêrade dexá um dia de sê pãõ / Num dançá mais amarrado / Pru pescoço cum cordão / De não sê mais impregado / E tomém num sê patrão // U'a vontade é a qui me dá / Dum dia arresolvê / Jogá a carga no chão // Cumo a cigarra e a furniga / Vô levano meu vivê / Trabaiano pra barriga / E cantano inté morrê / Venceno a má fé e a intriga / Do Tinhoso as tentação / Cortano foias pra amiga / Parano ponta c'as mão / Cumo a cigarra e a furniga / Cantano e gaiano o pão / Vô cantano inconto posso / Apois sonhá num posso não / No tempo qui acenta o almoço / Eu soïn qui num sô mais pãõ / U'a vontade aqui mi dá / Dum dia arresolvê / Quebrá a cerca da manga / E dexá de sê boi-manso / Dexá carro dexá canga / De trabaiá sem descanso / Me alevantá nos carrasco / Lá nos derradêro sertão / Vazá as ponta afiá os casco / Boi turuna e barbatão / É aceguera de dexá / Um dia de ser pãõ / De nun comprá nem vendê / Robá isso tomém não / De num sê mais impregado / I tomém num sê patrão / U'a vontade qui me dá / Dum dia arresolvê / Boi turuna e barbatão // Toda vez qui vô cantá / O canto de amarração / Me dá um

⁴⁵ “Enquanto o sol quente amansa / Recostados aqui no chão / Nas sombras dos umbuzeiros / Vamos entrando em discussão // É o tempo em que os pés descansam / E esfriam os calos das minhas mãos / Vou pondo nessa trança / A vida em discussão / Nas sombras dos umbuzeiros / No canto de amarração // Estamos falando da vida / Amarga vida do peão / Enquanto o sol quente amansa / E esfriam os calos das mãos // Uma vontade é a que me dá / Tal como uma tentação / De um dia resolver / Enfiar os pés pelas mãos / arrebrantar o arrocho e a cilha / Jogar a carga no chão // E relinchar na ventania / Nos ermos dos chapadões // Nunca mais vir em um curral / Nunca mais ver rancharias // É o desejo de deixar um dia de ser peão / Não dançar mais amarrado / pelo pescoço com cordão / De não ser mais empregado / E também não ser patrão // Uma vontade é a que me dá / De um dia resolver / Jogar a carga no chão // Como a cigarra e a formiga / Vou levando meu viver / Trabalhando para a barriga / E cantando até morrer / Vencendo a má fé e a intriga / Do Tinhoso as tentações / Cortando folhas para a amiga / Aparando as pontas com as mãos / Como a cigarra e a formiga / Cantando e ganhando o pão // Vou cantando enquanto posso / pois sonhar não posso não / No tempo que assenta o almoço / Eu sonho que não sou mais peão // Uma vontade que me dá / De um dia resolver / Quebrar a cerca da manga / E deixar de ser boi-manso / Deixar carro deixar canga / De trabalhar sem descanso // Me levantar nos carrascais / Lá nos extremos do sertão / Ajustar as pontas afiar os cascos / Boi forte e bravio // É o desejo de deixar / Um dia de ser peão // De não comprar nem vender / Roubar isso também não / De não ser mais empregado / E também não ser patrão // Uma vontade que me dá / de um dia resolver / Boi forte e bravio // Toda vez que vou cantar / O canto de amarração / Me dá um aperto na goela / E um nó no coração / Mas a canga no pescoço / Deus pôs por causa de Adão / Dessa Lei nunca me esqueço / Com suor comer o pão // Mesmo Jesus quando moço / Na Terra também foi peão // E toda viz que for cantar / Para me livrar da tentação / Para essa vontade passar / Não canto mais amarração.” Transdialeção nossa, com o auxílio da transdialeção feita por Costa (2012, p. 195-196).

⁴⁶ No glossário apresentado por Schouten (2005), o gênero amarração é descrito como “modalidade raríssima de cantoria, gênero hoje quase extinto [...]. É de pós-canto de trabalho”.

pirtucho na güela / E um nóno coração / Mais a canga no pescoço / Deus ponhô pru modi Adão / Dessa Lei nunca mi isqueço / Cum suó cumê o pão / Mermo Jesus cuano moço / Na Terra tomém foi pãõ // E toda veiz qui fô cantá / Pra mim livrá da tentação / Pr'essa cocêra cabá / Num canto mais amarração (MELLO, Elomar Figueira. O peão na amarração. Intérprete: Elomar. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1983, CD 1, faixa 7).

Observamos a embreagem paratópica no investimento ético através da apresentação do enunciador, o peão, na constituição de um *ethos* que percorre determinadas “posições” de uma paratopia social. A começar pela posição mínima da hierarquia social na qual está inserido, como observamos no trecho (“Tomo falano da vida / Fela vida do pãõ”). A função de peão, no âmbito do trabalho rural, é ofertada àqueles menos graduados, que estejam predispostos a executar serviços braçais, que requerem grande esforço físico e sempre serão subordinados aos superiores.

Guerreiro (2007), em trabalho sobre a obra de Elomar, caracteriza o peão nessa canção, indicando um caráter sociopolítico sugerido no texto, em que,

O personagem da canção é um tipo de empregado rural, cuja função é a de auxiliar de boiadeiro, condutor de tropas, amansador de animais ou, ainda, lavrador. Ele denuncia seu lugar desprivilegiado na organização social hierárquica, em que está subjulgado aos mandos do patrão, o dono da terra. (GUERREIRO, 2007, p. 95).

O enunciador, em reflexão acerca de sua função, toma consciência da posição inferior que ocupa ao comparar o seu trabalho ao trabalho animal, como aquele exercido pelos bois de serviço (“boi manso”), utilizado para puxar cargas muito pesadas.

Há uma tendência zoomórfica presente em toda a enunciação, através da constante relação entre o trabalho do peão e o trabalho dos animais de carga ou tração, bois, burros, jumentos etc. Consciente de sua condição quase animalesca, o enunciador manifesta a sua insatisfação, trazendo à tona uma rebeldia quimérica (“U'a vontade é a qui me dá / Tali cuma u'a tentação / Dum dia arresolvê / Infiá os pé pelas mão”). No entanto, esse incoformismo e a atitude insurgente são pretensões utópicas, realizadas apenas no momento lúdico do canto de amarração (“Vô poiano nessa trança / A vida in descursão”). A liberdade idealizada pelo enunciador é apresentada na comparação do peão com boi bravio, no trecho (“Pocá arrôcho pocá cia / Jogá a carga no chão / I rinchá nas ventania / Quebrada dos chapadão / Nunca mais

vim nun currá / Nunca mais vê rancharia”). Ao expressar sua vontade de ser como um boi selvagem, o peão sai da sua posição inferior, obediente, para uma condição de superioridade, mesmo que essa ascensão só seja possível no único momento em que pode refletir e expressar sua ideologia, o momento do canto.

Nesse sentido, o próprio canto de amarração configura-se como um ato transgressor no contexto em que o enunciador está inserido. Através do canto, o peão atinge a condição paratópica máxima, “a partir de uma atitude rebelde, anárquica e contestadora da ordem vigente” (GUERREIRO, 2007, p. 94), equiparando-se aos bois bravios, selvagens, boi turuna e boi barbatão, criados livres nas matas (“Dexá carro dexá canga / De trabaia sem discanso / Me alevantá nos carrasco / Lá nos derradêro sertão / Vazá as ponta afiá os casco / Boi turuna e barbatão”).

A embreagem paratópica ainda é visível na passagem da canção onde há a alusão à fábula *A Cigarra e a Formiga*, atribuída a Esopo e recontada por La Fontaine, em que o enunciador compara a sua condição de trabalho à da formiga (“trabaiano pra barriga”), e, seu tempo de descanso, à função da cigarra (“cantano inté morrê”). Essas duas condições (de trabalhador e de cantador) não favorecem nenhuma ascensão na hierarquia social, uma vez que nem o trabalho de peão, nem o trabalho de cantador, no contexto sertanejo, garantiriam de fato uma melhoria de vida. Há, na alusão da fábula citada, a representação da paratopia do compositor, pois a prática cancionista, pela relação com a arte, não pode ser tomada como uma atividade meramente lucrativa.

Apesar de o ato do canto proporcionar momentos de reflexão acerca da condição social, o peão tem plena consciência de que sua voz só alcança algum relevo no momento no momento do ócio, do lazer, da criação. Fora do canto, há outra tomada de consciência, pautada em um conformismo.

O enunciador constata que o desejo de liberdade, por sua vez, está associado a forças malignas (“do Tinhoso as tentação”). Há a configuração de um *ethos* resignado, próprio do peão trabalhador (“Mais a canga no pescoço / Deus ponhô pru modi Adão / Dessa Lei nunca mi isqueço / Cum suó cumê o pão / Mermo Jesus cuano moço / Na Terra tomém foi pãõ”), que acaba por suprimir o *ethos* insurgente, atribuído ao peão “cantador” (“E toda veiz qui fô cantá / Pra mim livrá da tentação / Pr'essa cocêra cabá / Num canto mais amarração”).

Dessa forma, o enunciador transita entre a condição paratópica máxima, associada ao *ethos* insurgente e a condição paratópica mínima, conferida pelo *ethos* resignado. Porém, ocorre ainda uma inversão de valores. A condição resignada, ao final do canto, adquire valor positivo: para o peão, almejar a liberdade significa ceder às tentações, portanto tornar-se fraco, ao passo que aceitar sua condição com resignação o fortalecerá, como Jesus, que “na Terra tomem foi pão”, mas reina nos céus. Já a condição insurgente adquire valor negativo, pois ceder às “tentações” de liberdade, significa não ser resistente às dificuldades da própria vida.

5.2 A cenografia paratópica do *Sertão Profundo*

No investimento cenográfico de determinadas canções de Elomar, há a coatuação de elementos que remetem a duas configurações distintas, o mundo ético dos romances de cavalaria medievais ibéricos e o mundo ético do sertão nordestino. Tais elementos são retrabalhados pelo compositor, que os adapta ao tempo e ao espaço do *Sertão Profundo*, lugar paradoxal, situado ao mesmo tempo espaço do sertão e fora dele, em uma “dobra” do tempo. Isso significa que, para adentrá-lo, é preciso atravessar portais encantados, que só são visíveis nas horas “medonhas”, momento em que o tempo pára.

Nos itens que seguem, analisamos as canções que representam a paratopia espaço-temporal de Elomar, na vertente que denominamos sertânica.

5.2.1 A “dobra” do tempo

De acordo com Schouten (2005), acerca da ideia de *Sertão Profundo* na obra de Elomar, define, baseado em declarações do compositor, que “o sertão profundo se situa numa dobra do tempo” (SCHOUTEN, 2005, p. 29). E, ainda, relaciona essa ideia à concepção de “hora inselente”, também citada no *Auto da catingueira* (1984), que se refere a “um momento que irrompo no meio da noite, quando tudo pára – animais, homens, a água dos rios, e até mesmo o vento –, dando espaço aos seres sobrenaturais.” (SCHOUTEN, 2005, p. 30). Dessa forma, o *Sertão Profundo* estaria situado nesse espaço-tempo paratópico.

As canções “Na estrada das areias de ouro” e “Na quadrada das águas perdidas” descrevem exatamente essa “dobra” do tempo onde se encontram as passagens para outra dimensão espaço-temporal. Vejamos a primeira:

Lá dentro do fundo do sertão / tem uma estrada das areias de ouro / por onde andaram outrora senhores de engenho / e de muitas riquezas / escravos e Senhoras / naquelas terras imensas / de Nosso Senhor // Lá dentro do fundo do sertão / tem uma estrada das areias de ouro / e contam que em noites / de lua pela estrada encantada / U’a linda sinhazinha / vestida de princesa / perdida sozinha vagueia / pelas areias / guardando o ouro / de seu pai seu senhor / aquele fidalgo que o tempo levou / pras bandas do mar de pó / e hoje que tudo passou / a linda sinhazinha encantada ficou // Lá dentro do fundo do sertão na estrada das areias de ouro (MELLO, Elomar Figueira. Na estrada das areias de ouro. Intérprete: Elomar. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972, 1 LP, faixa 8).

Na cenografia dessa canção, a enunciação se dá através da narração de uma história de tom fantástico. O elemento sobrenatural é acionado pela descrição de uma estrada, provavelmente assombrada, de areias brancas que refletem a luz do sol, passagem para o “outro mundo”. Nessa estrada, vaga a figura fantasmagórica de uma bela moça, a sinhazinha, que, protegendo os bens de seu pai, acaba por tornar-se uma espécie de guardiã daquela passagem.

O enunciador é caracterizado como um contador de histórias, transmissor de causos que aguçam a imaginação de quem quer que os escute (“e contam que em noites / de lua pela estrada encantada / U’a linda sinhazinha / vestida de princesa / perdida sozinha vagueia”).

Os primeiros versos da canção introduzem o ouvinte em um cenário extraordinário, que remete a “um universo encantado, feerizado e pronto para ser, a qualquer momento, redimido.” (FERREIRA, 1991, p. 53), estabelecendo, assim, a cenografia, composta por duas cenas.

A primeira cena concerne ao próprio ato da narração, em que alguém (o narrador) conta algo para uma ou mais pessoas (os ouvintes) e é identificada logo no início da canção, na estruturação de períodos que lembram os contos fantásticos (“Lá dentro do fundo do sertão / tem uma estrada das areias de ouro / por onde andaram outrora senhores de engenho”). A segunda cena, por sua vez, está contida na própria história que está sendo narrada e refere-se às ações que se desenvolvem na narrativa.

Na narração, há o entrecruzamento de dois mundos éticos, o mundo cortês, dos palácios e cortes, e, o mundo das fazendas coloniais nordestinas. A embreagem paratópica é verificada através dos elementos que representam uma paratopia temporal. A referência ao senhor de engenho no trecho (“por onde andaram outrora senhores de engenho / e de muitas riquezas / escravos e Senhoras”) remete ao período brasileiro, no qual o país era designado oficialmente como “Brasil Reino”⁴⁷, no qual havia uma organização social – fazendas de engenho de açúcar⁴⁸ e todo seu funcionamento – que pode fazer correspondência ao período medieval ibérico.

Nesse sentido, as fazendas de engenho correspondem aos diversos reinos. A corte, dessa forma, é composta pelo senhor de engenho (rei) e sua família, servidos pelos escravos (servos).

A apropriação de elementos do universo cortês medieval, condicionados ao contexto sertanejo, principalmente no Nordeste, é característica da literatura de cordel e se explica pela difusão oral e escrita dos contos de cavalaria, herança cultural dos colonizadores europeus:

Falamos de uma bagagem de textos e de um mundo da memória, vamos nos referindo ao oral/escrito/impresso/teatralizado e a uma presença do extraordinário romancero peninsular, tão vivo ainda hoje no Sertão. A tradição opera em camadas profundas e em inclusões adaptativas. No nosso caso, recompõe-se em outros corpos vivos, inscrições de outras culturas (indígenas e africanas). (FERREIRA, 2012, p. 300).

Na canção “Na estrada das areias de ouro”, Elomar faz inclusões adaptativas de elementos que permeiam o imaginário popular do povo sertanejo, tal como em histórias da literatura de cordel. Encontramos na cenografia da canção, referências às narrativas da cultura popular nordestina, como lugares encantados no sertão, entidades sobrenaturais, metamorfoses em noites lua cheia etc.

⁴⁷ “Em 16 de dezembro de 1815, oito anos após a família real ter deixado o Reino de Portugal, d. João assinou, no Palácio do Rio de Janeiro, a Carta de Lei que regulamentou a constituição do *Brasil Reino*.” (SOUSA, 2008, p. 111, grifo nosso).

⁴⁸ “[...] os espaços construídos seriam organizados de acordo com regras de apoio que sustentavam a posição social do proprietário. Nos engenhos, a fábrica de açúcar representava o campo econômico; a casa-grande o político, a senzala o étnico; e a capela o religioso. Esta concentração de poder dava aos proprietários total domínio sobre seus dependentes.” (CARRÉRA; SURYA, 2008, s. p.).

A embreagem paratópica ocorre na configuração do cenário. A estrada assombrada, situada no “fundo do sertão”, possível passagem para outras dimensões, é um espaço paratópico que representa a deslocalização (temporal, espacial e material).

Essa deslocalização também é representada pela figura da sinhazinha/princesa, que passa da condição paratópica máxima para condição mínima: de princesa, participando do mais alto grau da hierarquia social, passa a ser uma entidade encantada, que vaga pela estrada guardando as riquezas de seu pai/rei, único resquício de uma época áurea.

A figura da sinhazinha/princesa, guardiã das riquezas de um tempo que já não mais existe associada àquela do contador de histórias são reflexos da condição paratópica do próprio compositor, príncipe⁴⁹ perdido, guardião e divulgador de uma cultura que só se alcança através da sua enunciação.

A próxima canção a ser analisada, “Na quadrada das águas perdidas”⁵⁰, é mais um exemplo da paratopia espacial/temporal que constitui a obra de Elomar. De forma semelhante à “Na estrada das areias de ouro”, analisada anteriormente, essa canção apresenta uma cenografia que se caracteriza principalmente pela deslocalização espacial/temporal. Segue o texto:

Da Carantonha mili légua a caminhá / Muito mais, inda mais, muito mais, inda mais / Da Vaca Seca, Sete Vage inda pra lá / Muito mais, inda mais, muito mais, inda mais / Dispois dos derradêro cantão do sertão // Lá na quadrada das água perdida / Reis, Mãe-Siora Beleza isquicida / Bens, a lagoa arriscosa função // Ô Cãindo chiquera as cabra mais cedo / Aparta os cabrito mi cura Segredo / Chinha Lubião, esse bode malvado / Travanca o chiquêro / Ti avia a cuidá // Alas qui as polda di Sheda rincháro ao lúá // Na madrugada suadas de medo pra lá / Runcas levando acesas candeia inlusão // Da Carantonha mili légua a caminhá / Muito mais, inda mais, muito mais, inda mais / Mil badaronha tem qui tê pra chegá lá / Muito mais,

⁴⁹ Alcinha dada por Vinícius de Moraes a Elomar, no texto de apresentação do álbum *Das barrancas do Rio Gavião* (1972).

⁵⁰ “Da Carantonha mil léguas a caminhar / Muito mais, ainda mais, muito mais, ainda mais // Da Vaca Seca, Sete Vargens ainda para lá / Muito mais, ainda mais, muito mais, ainda mais // Depois dos derradeiros limites do sertão // Lá na quadrada das águas perdidas / Reis, Mãe-Senhora / Beleza esquecida / Bens, a lagoa, arriscada festa // Ô Cândido chiqueira as cabras mais cedo / Aparta os cabritos me cura Segredo / Cincha Lubião, esse bode malvado / Tranca o chiqueiro / Apressa-te a cuidar // Eis que as poldras de Sheda relincharam ao luar // Na madrugada suadas de medo para lá / Runcas levando acesas candeias ilusão // Da Carantonha mil léguas a caminhar / Muito mais, ainda mais, muito mais, ainda mais // Mil artimanhas tem que ter para se chegar lá / Muito mais, ainda mais, muito mais, ainda mais // Sete janelas sete salas um casarão // Laço dos Moura / Vargem dos Tormentos / Velhos Domingos / Casa dos Sarmentos / Moças, senhoras / Misteriosa festa // Apressa Glória para engomar nossos ternos / Cobre as jumentas com as capas de inverno / Cuida das ferramentas não deixa que ela veja / Se não pode ela não nos consentir irmos // Ontem para o norte de Minas o relâmpago raiou / Pode acontecer que a mãe-do-rio as águas já tomou / Anda tomemos iniciativa para irmos para lá // Da Carantonha mil léguas a caminhar / muito mais, ainda mais, muito mais, ainda mais // mil artimanhas tem qui ter para chegar lá / muito mais, ainda mais, muito mais, ainda mais // sete janelas sete salas um casarão // lá na quadrada das águas perdidas / laço dos Moura / beleza esquecida / reis, Mãe-Senhora / Vargem dos Tormentos / Velhos Domingos / Casa dos Sarmentos //lá na quadrada das águas perdidas.” – Transdialeção nossa.

inda mais, muito mais, inda mais / Sete janela sete sala um casarão // Laço dos Môra Varge dos Trumento / Velhos Domingos Casa dos Sarmentos / Moças, sôras mitriosa função // Dá pressa in Guilora a ingomá nossos terno / Albarda as jumenta cum as capa de inverno / Cuida as ferramenta num dêxa ela vê / Si não pode ela num anuí nois í // Onte pr'os norte de Mina o relampo raiô // Mucadim a mãe-do-ri as águas já tomô / Anda muntemo o mondengo pra nois í pra lá // Da Carantonha mili légua a caminhá / muito mais, inda mais, muito mais, inda mais / mil badaronha tem qui tê pra chegá lá / muito mais, inda mais, muito mais, inda mais / sete janela sete sala um casarão // lá na quadrada das água perdida / laço dos Môra beleza isquicida / reis, Mãe-Siôra Varge dos Trumento / Velhos Domingos Casa dos Sarmentos // lá na quadrada das água perdida (MELLO, Elomar Figueira. Na quadrada das águas perdidas. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978, 1 CD, faixa 7).

A cenografia da canção apresenta os preparativos e o próprio percurso de uma viagem, que parece ser bem longa (“Da Carantonha mili légua a caminhá / Muito mais, inda mais, muito mais, inda mais”). O destino da jornada é a *quadrada das águas perdidas*, local fantástico que abriga uma lagoa encantada, a Lagoa Quadrada, “em formato quadrangular, cujas águas costumam encher e sumir de forma misteriosa” (GUERREIRO, 2007, p. 218). Trata-se de mais um dos “portais” para o Sertão Profundo.

O enunciador é um narrador, que participa da cena e interage com outros co-enunciadores, como no trecho (“Ô Câindo chiquera as cabra mais cedo / Aparta os cabrito mi cura Segredo / Chinha Lubião, esse bode malvado / Travanca o chiquêro / Ti avia a cuidá”). Aqui, o enunciador se dirige, em discurso direto, a “Câindo” (Cândido), pedindo-lhe para preparar e organizar os animais, pois é chegado o tempo de partir. O uso de verbos no imperativo reforça a ideia de preparação, arrumação, organização (“chiqueira”, “aparta”, “cincha”, “tranca”, “apressa”).

Destaca-se ainda o uso de topônimos que, de acordo com Guerreiro (2007), são localidades que fazem parte do “Estado do Sertão”, que concerne toda a faixa do semiárido da região Nordeste, incluindo o norte do estado de Minas Gerais, delimitado em uma geografia “inventada” pelo compositor. O “Estado do Sertão” tem pretensão de distinguir culturalmente, historicamente e linguisticamente o interior do litoral do Brasil. Gerreiro (2007), em abordagem sobre a relação dos topônimos na geografia “inventada” por Elomar, afirma que:

Esses locais [os topônimos] são circunscritos numa realidade concreta, no entanto, é traçada uma geografia ficcional, literária, com dimensões, no mais das vezes, fantásticas [...]

A composição dessa alegoria parte da escolha de topônimos com imagens sugestivas, cujo conteúdo semântico é, no mais das vezes, diversificado. (GUERREIRO, 2007, p. 214-218).

Dessa maneira, a “geografia inventada”, imaginária, atua como embreante paratópico na canção, representando uma paratopia geográfica/espacial/temporal, em que o compositor necessita criar localidades fantásticas acessadas por portais sobrenaturais. Uma vez inseridos em uma topografia que remete a uma realidade, esses espaços adquirem um caráter paradoxal, pois estão inseridos e, ao mesmo tempo, fora dessa realidade, pois não são facilmente localizados (“Dispois dos derradêro cantão do sertão”), ou melhor, são deslocalizados no espaço-tempo: “o espaço do sertão profundo é construído numa dobra do tempo; e o deslocamento no espaço permitiria lá ‘na quadrada’, o encontro com outros tempos, ‘tempos redivivos’” (SCHOUTEN, 2005, p. 32).

A paratopia espacial também é observada no investimento ético da canção. Além do *ethos* errante, atribuído aos viajantes, há a composição de um *ethos* destemido e aventureiro (“Mil badaronha tem qui tê pra chegá lá”), (“Anda munteo o mondengo pra nós í pra lá”), apresentado nas figuras do enunciador e seus companheiros, dispostos a enfrentar os percalços da longa jornada em busca da “Quadrada”, do Sertão Profundo, em busca de uma “beleza esquecida”.

5.2.2 Os menestréis do Sertão

De acordo com Maingueneau (2001), uma das figuras que melhor conseguem representar a paratopia do autor é a do boêmio, espécie de “parasita” social, que geralmente exerce a função de artista errante e tem por objetivo levar sua arte, seu trabalho, a vários lugares: “Como artista ele é menos ‘natural deste ou daquele lugar’ do que simplesmente ‘natural’. O artista boêmio é menos um nômade no sentido habitual do que um contrabandista que atravessa as divisões sociais.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 34-35).

No discurso literomusical de Elomar, é possível comparar a figura do boêmio com a do violeiro/cantador, que, na cenografia sertânica, alude ao menestrel, artista ambulante que cantava trovas no período da Idade Média europeia. O violeiro da obra de Elomar agrega duas

temporalidades, Ramalho (2000), em pesquisa acerca da Cantoria Nordestina, descreve a figura do cantor como aquele que preserva os elementos de identificação com um passado: “O que é passado e o que é presente nessa figura ímpar do poeta-músico? Certamente que ele sintetiza ambos. O passado é a dimensão conservadora da Cantoria e o presente representa a sua flexibilidade diante das mudanças ocorridas na sociedade que lhes afetam diretamente.” (RAMALHO, 2000, p. 114).

Conforme apresentamos em seções anteriores, o violeiro/cantador é uma figura que atua no contexto sociocultural do sertão nordestino e é peça fundamental no projeto artístico de Elomar, participando de seu cancioneiro, como descreve Guerreiro (2007), na abordagem acerca da canção “O violeiro”:

Em **O Violeiro**, é representado o modelo de artista que perpassa o projeto artístico, principalmente, na fase das canções: o do violeiro ou cantor, cujo instrumento de trabalho é a viola. Este violeiro recorre, no ato da performance, a um saber oral que depende da capacidade de improvisação e do conhecimento específico de um conjunto de regras e diferentes estilos (**parcela, martelo**, etc.). [...] A caracterização do violeiro, na canção de Elomar, remete ao tempo em que a atividade era frequente no sertão. [...] Em **O violeiro**, são afirmadas a seriedade e a ética desses artistas, uma vez que figuravam àquela época como vadios, vagabundos e ociosos [...]. (GUERREIRO, 2007, p. 44-45 grifo da autora).

Nas composições de Elomar, o violeiro é caracterizado a partir do universo da cantoria nordestina. Nesse sentido, o violeiro é o artista popular que, antigamente, participava das cantorias de viola. Atua ainda em uma cenografia que representa o sertão idealizado pelo compositor, o “Sertão Profundo” e, nessa cenografia, o violeiro é uma espécie de menestrel sertanejo(z), que canta seus versos à maneira do trovador medieval.

Na cenografia da canção “O violeiro”⁵¹ há a configuração de um *ethos* boêmio e errante na apresentação do enunciador, o próprio violeiro, que descreve as suas andanças e

⁵¹ “Vou cantar no cantorio primeiro / As coisas lá da minha mocidade / Que me fizeram errante e violeiro / Eu falo sério e não é vadiagem / E para você que agora está me ouvindo / Juro até pelo Santo Menino / Virgem Maria que ouve o que eu digo / Se for mentira me manda o castigo // Pois para o cantor e violeiro / Só há três coisas nesse mundo vão / Amor, alforria, viola, nunca dinheiro / Viola, alforria, amor, dinheiro não // Cantador de trovas e martelo / De gabinete, ligeira e mourão / Ai cantor já corri o mundo inteiro / Já até cantei nos portais de um castelo / De um rei que se chamava João / Pode acreditar meu companheiro / Depois de ter cantado o dia inteiro / O rei me disse fica e eu disse não // Pois para o cantor e violeiro / Só há três coisas nesse mundo vão / Amor, alforria, viola, nunca dinheiro / Viola, alforria, amor, dinheiro não // Se eu tivesse de viver por obrigação / Um dia antes desse dia eu morreria / Deus fez os homens e os bichos todos livres / Já vi escrito no Livro

peripécias, consequências da profissão de cantador de viola. Essa constituição ética revela uma paratopia social/espacial: o violeiro, pelo modo de vida que apresenta, pautado na liberdade e no desapego material, é confundido com um vagabundo, como ocorre com os boêmios. Por esse motivo, é posto em uma posição de marginalidade na sociedade, não encontrando um lugar definitivo para si. O violeiro é um cantador andarilho, que se apresenta em cantorias, entoando várias modalidades de trovas, nas quais são abordados os mais diversos temas, como os acontecimentos da comunidade, os amores e as suas próprias experiências de vida. Observemos o texto da canção:

Vô cantá no cantori primêro / As coisa lá da mĩa mudernage / Qui mi fizero errante e violêro / Eu falo sero e num é vadiage / E pra você qui agora está me ovino / Juro inté pelo Santo Minino / Virge Maria qui ôve o qui eu digo / Se fô mintira me manda o castigo // Apois pra o cantadô e violêro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não // Cantadô de trovas e martelo / De gabinete, ligêra e moirão / Ai cantadô já curri o mundo intêro / Já inté cantei nas porta de um castelo / De um rei qui se chamava de João / Pode acreditá meu companhêro / Dispois de tê cantado o dia intêro / O rei me disse fica eu disse não // Apois pra o cantadô e violêro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não // Si eu tivesse di vivê obrigado / Um dia iantes desse dia eu morro / Deus fez os home e os bicho tudo fôrro / Já vi iscrito no Livro Sagrado / Qui a vida nessa terra é u'a passage / E cada um leva um fardo pesado / É um insinament' qui derna a mudernage / Eu trago bem dent' do coração guardado // Apois pra o cantadô e violêro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não // Tive muita dô de não tê nada / Pensano qui esse mundo é tudo tê / Mais só dispois de pená pela istrada / Beleza na pobreza é qui vim vê / Vim vê na procissão o lóvado seja / O malassombro das casa abandonada / Coro de ceg' nas porta das igreja / E o ermo da solidão das istrada // Apois pra o cantadô e violêro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não // Pispisno tudo do começo / Eu vô mostrá como faz uma pachola / Qui inforca o pescoço da viola / Rivira toda a moda pelo avesso / E sem arreará se é noite ou dia / Vai longe cantá o bem da furria / Sem um tustão na cuia o cantadô / Canta inté morrê o bem do amô // Apois pra o cantadô e violêro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não (MELLO, Elomar Figueira. O violeiro. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972, 1 LP, faixa 1).

Sagrado / Que a vida nessa terra é uma passagem / E cada um leva um fardo pesado / É um ensinamento que desde a mocidade / Eu trago bem dentro do coração guardado // pois para o cantador e violeiro / Só há três coisas nesse mundo vão / Amor, alforria, viola, nunca dinheiro / Viola, alforria, amor, dinheiro não // Tive muita dor de não ter nada / Pensando que esse mundo é tudo ter / Mais só depois de penar pela estrada / Beleza na pobreza é que vim vê / Vim vê na procissão o louvado seja / O mal assombro das casas abandonadas / Coro de cego nas portas das igrejas / E o ermo da solidão das estradas // pois para o cantador e violeiro / Só há três coisas nesse mundo vão / Amor, alforria, viola, nunca dinheiro / Viola, alforria, amor, dinheiro não // Principiando tudo do começo / Eu vou mostrar como faz uma pachola / Que enforca o pescoço da viola / revira toda a moda pelo avesso / E sem reparar se é noite ou dia / Vai longe cantar o bem da alforria / Sem um tostão na cuia o cantador / Canta até morrer o bem do amor // pois para o cantador e violeiro / Só há três coisa nesse mundo vão / Amor, alforria, viola, nunca dinheiro / Viola, alforria, amor, dinheiro não.” – Transdialeção nossa.

Na cenografia da canção, o enunciador, no ato de uma cantoria, apresenta seu “manifesto”, que tem como preceito maior a proclamação da liberdade e do amor como regras de vida.

O enunciador, no ato da cantoria, narra diversas situações vividas por ele em suas andanças, ao longo dos anos. A embreagem paratópica se dá na cenografia pela construção do *ethos* errante e boêmio (“Ai cantadô já curri o mundo intêro”), (“E sem arrepará se é noite ou dia / Vai longe cantá o bem da furria”). Há a narração, em forma de cantoria, da vida e dos valores legitimados pelo violeiro (“Apois pra o cantadô e violêro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não”), valores imateriais, como o amor e a liberdade (“furria”).

A errância está relacionada, dessa forma, à liberdade, garantida pelo próprio modo de vida de violeiro, que é o senhor de sua liberdade. A arte, representada, no refrão da canção, pela viola garante a liberdade que o apego aos bens materiais priva.

Assim, o violeiro defende os valores espirituais (a arte, a liberdade, o amor), em oposição aos valores materiais (relacionados ao dinheiro), como se observa em vários trechos da canção: (“Vô cantá no cantori primêro / As coisa lá da mña mudernage / Qui mi fizero errante e violêro”); (“já curri o mundo intero”); (“O rei me disse fica eu disse não”); (“Si eu tivesse di vivê obrigado / Um dia iantes desse dia eu morro / Deus fez os home e os bicho tudo fôrro”); (“Qui a vida nessa terra é u’a passage”); (“Vai longe cantá o bem da furria”).

A oposição entre espírito e matéria é tão explícita, que há a negação asseverada, no refrão, da palavra “dinheiro”, que representa tudo o que está relaciondo à matéria (“Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não”). Através da negação do dinheiro, que tem poder escravizador, o violeiro assume uma posição sublime, fazendo arte pela própria arte, pelo prazer, aproximando-se, dessa forma, do mundo divinal, representado pelo amor.

Para legitimar seu modo de vida, o violeiro se fundamenta no elemento divino, representado pela escritura sagrada, portadora do principal ensinamento: (“Já vi iscrito no Livro Sagrado / Qui a vida nessa terra é u’a passage / E cada um leva um fardo pesado / É um insinament’ qui derna a mudernage / Eu trago bem dent’ do coração guardado”).

O violeiro, dessa forma, compõe seu ideário, que se baseia na aceitação das condições “determinadas” por forças divinas, a cada ser vivente (“E cada um leva um fardo pesado”), assim como na abdicação dos bens materiais em prol da liberdade individual. Gerreiro (2007) comenta sobre essa o caráter “espiritual” do violeiro, que “parece considerar o mundo insignificante, vazio, ilusório e efêmero, em oposição à terra paradisíaca, prometida ao homem para toda eternidade.” (GUERREIRO, 2007, p. 47).

Através de suas andanças, o enunciador adquire conhecimento do mundo e consegue extrair inspiração para seu fazer artístico até mesmo dos cenários mais críticos (“Mais só depois de pená pela estrada / Beleza na pobreza é qui vim vê”). O violeiro aprende com a própria vida, “escola” “dualisticamente representada pela livre convivência com a natureza e pelas dificuldades que a sobrevivência no campo lhe impõe.” (RAMALHO, 2000, p. 115).

Ao final da canção, há a confirmação dos valores do violeiro (“E sem arrepará se é noite ou dia / Vai longe cantá o bem da furria / Sem um tustão na cuia o cantado / Canta até morrê o bem do amô”). O violeiro não se deixa escravizar pelo dinheiro. Ele é livre no “mundo vão”, assim, pode levar sua arte (a arte pura, espiritual) a todos os lugares e pessoas.

Através da canção o compositor apresenta um verdadeiro “manifesto” de seu ideário: “O Violeiro, se tornou um manifesto da arte de Elomar, em termos de musicalidade, construção poética e inclinação ética.” (CUNHA, 2008, p. 18). Dessa maneira, observa-se a paratopia de identidade do autor através da constituição de um *ethos* rústico, mas ao mesmo tempo sensível e resistente do violeiro. Artista que opta não aderir às riquezas materiais, que vive apenas da poesia. Através da enunciação, o compositor resiste às imposições do mundo “moderno”, que, muitas vezes, sobrepõe valores superficiais aos valores profundos, valores da alma.

A canção “Cantiga do estradar”⁵², como o próprio título indica, expõe a paratopia espacial/social através da composição cenográfica. O verbo *estradar* representa a

⁵² “Está fechando sete tempos / Que minha vida é caminhar / pelas estradas do mundo / dia e noite sem parar / já visitei os sete reinos / Onde eu tinha que cantar / sete dedais de veneno / traguei sem pestanejar / Mas duras penas só eu vendo / outro cristão para suportar / Sou irmão do sofrimento / de pacto antigo com a dor / juntei no esquecimento / o que o abandono guardou / Meus mestres a estrada e o vento / quem na vida me ensinaram // Vou me lembrando na viagem / das penúrias que passei / daquelas duras passagens / nos lugares aonde andei / só de pensar me dá calafrios / nos acontecimentos que guardei / na minha lembrança / legiões de condenados / nos grilhões acorrentados / nas trevas da ignorância / sem a luz do Grande Rei // Tudo isso eu vi nas minhas andanças / nos tempos em que eu vasculhava o trecho alheio // Estou de volta já faz tempo / que deixei o meu

ação de caminhar pelas estradas, ato do indivíduo que é errante, andarilho. Essa canção, assim como a anterior, aborda os valores preconizados pelo artista: a abnegação das riquezas materiais, a liberdade, a preservação da arte e a espiritualidade. Observemos o texto:

Tá fechano sete tempo / Qui mña vida é camiá / pulas istrada do mundo / dia e noite sem Pará / já visitei os sete rêno / Adonde eu tña qui cantá / sete didal de veneno / traguei sem pestanejá / Mais duras penas só eu veno / ôtro cristão pra suportá / Sô irimão do sofrimento / de pauta véa c'ua dô / ajuntei no isquicimento / o qui o baldono guardô / Meus meste a istrada e o vento / quem na vida me insinô // vô me almebrano na viage / das pinura qui passei / daquelas duras passage / nos lugari adonde andei / só de pensá me dá friage / nos sucesso qui assentei na mña lembrança / ligião de condenados / nos grilhão acorrentados / nas treva da inguinorança / sem a luiz do Grande Rei / tudo isso eu vi nas mña andança / nos tempo qui eu bascuiaiva o trecho alêi // tô de volta já faiz tempo / qui dêxei o meu lugá / Isso se deu cuãno moço / qui eu saí a percurá / Nas inlusão qui hai no mundo / Nas bramura qui hai pru lá / Saltei pur profundos poço / Qui o tñoso tem pru lá / Jesus livrô derna d'eu moço / do raivoso me paia / já passei pur tantas prova / inda tem prova a infrentá / vô cantano mñas trova / qui ajuntei no camiá / lá no céu vejo a lua nova / cumpaia do istradá // ele insinô qui nós vivesse / a vida aqui só pru passá / qui nós intonce invitasse / o mau disejo e o coração / nós prufiasse pra sê branco / inda mais puro qui o capucho do algodão / qui nun juntasse dividisse / nem negasse a quem pidisse / nosso amô o nosso bem / nossos terém / nosso perdão / só assim nois vê a face Ogusta / do qui habita nos altos céus / o Piedoso o Manso o Justo / o Fiel e compassivo / Sñ de mortos e vivos / nosso Pai e nosso Deus / disse qui haverá de voltá / cuano essa terra pecadora / marguiada in transgressão / tivesse chêa de violênça / de rapina de mintira e de ladrão (MELLO, Elomar Figueira. *Cantiga do estradar*. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1983, 2 CDs, CD1, faixa 7).

Na cenografia, o enunciador se apresenta como um errante cantador/trovador (“já visitei os sete rêno / Adonde eu tña qui cantá”), (“vô cantano mñas trova / qui ajuntei no camiá”) na explanação de suas andanças pelos lugares aos quais entoou suas trovas e ainda no relato do sofrimento ocasionado pelo estilo de vida escolhido por ele (“Mais duras penas só eu veno / ôtro cristão pra suportá / Sô irimão do sofrimento / de pauta véa c'ua dô”). Desapegado de bens materiais, altruísta, seguidor dos preceitos cristãos e esperançoso na providência

lugar / Isso se deu quando moço / que eu saí a procurar / Nas ilusões que há no mundo / Nas desgraças que há por lá / Saltei por profundos poços / Que o tinhoso tem por lá / Jesus livrou-me desde eu moço / do raivoso me apanhar / já passei por tantas provas / ainda tem provas a enfrentar / vou cantando minhas trovas / que juntei no caminhar / lá no céu vejo a lua nova / companhia do estradar // Ele ensinou que nós vivêssemos / a vida aqui só por passar / que então evitássemos / o mau desejo e o coração / empenhássemos para ser branco / ainda mais puro / que um capucho de algodão / que não juntássemos dividíssemos / nem negássemos a quem pedisse / nosso amor o nosso bem / nossos teréns nosso perdão // Só assim veremos a face augusta / do que habita os altos céus / o Piedoso o Manso o Justo / o Fiel e compassivo / Senhor de mortos e vivos / nosso Pai e nosso Deus / disse que voltará / quando essa terra pecadora / mergulhada em transgressão / estivesse cheia de violência / de rapina de mentira e de ladrão.” – Transdialeção nossa.

divina, o enunciador dessa canção reforça, através de seu relato, o posicionamento já apresentado em “O violeiro”.

A embreagem paratópica, na cenografia de “Cantiga do estradar” ocorre de forma semelhante à cenografia da canção anterior, com a presença de elementos que fazem referência ao mundo ético dos artistas errantes (“Tá fechano sete tempo / Qui mĩa vida é camiá / pulas istrada do mundo / dia e noite sem pará / já visitei os sete rêno / Adonde eu tĩa qui cantá”), (“Meus meste a istrada e o vento / quem na vida me insinô”).

Por conta do *ethos* errante, o enunciador acumula conhecimentos adquiridos a partir do convívio com os habitantes, histórias e modos de vida dos diversos lugares que visitou. O cantador atribui a aquisição desses conhecimentos aos “mestres” a estrada e o vento, como uma metáfora do “estradar”. Entretanto, as dificuldades encontradas pelo caminho são vistas como provações, superadas pela espiritualidade e resistência às “tentações” do mal: (“Saltei pur profundos poço / Qui o tioso tem pru lá / Jesus livrô derna d’eu moço / do raivoso me pãia / já passei pur tantas prova / inda tem prova a infrentá”).

O enunciador se apoia no elemento sagrado para justificar as dificuldades e os sofrimentos da vida, que é encarada como uma verdadeira passagem, um caminho de peregrinação. Aqueles que superarem a jornada sem se e corromper ou se abater, serão dignos da grande recompensa, poder habitar o reino dos céus: (“Ele insinô qui nós vivesse / a vida aqui só pru passá / qui nós intonce invitasse / o mau disejo e o coração / nós prufiasse pra sê branco / inda mais puro qui o capucho do algudão”); (“só assim nois vê a face Ogusta / do qui habita nos altos céus”).

Schouten (2005), em pesquisa acerca da obra elomariana, aponta a característica liminar da figura do cantador, afirmando que “A sabedoria contida em seus versos, obtida numa longa vida de estradar, faz lembrar a experiência da liminaridade, guardando o *cantadô* alguns dos atributos das *persone liminares*⁵³ [...], sobretudo pela sua marcada orientação cristã.” (SCHOUTEN, 2005, p. 20, grifo do autor). O pesquisador aponta, com isso, a questão do que chama de “estado de passagem” (SCHOUTEN, 2005, p. 18) que é a condição daquele que porta um “conjunto de qualidades permanentes de um estado transitório” (SCHOUTEN,

⁵³ O conceito de *persone liminares* é desenvolvido pelo antropólogo Victor Turner, na obra *O processo ritual* (1969). Cf. SCHOUTEN, 2009.

2005, p. 18). Nesse caso, o “estado de passagem” se refere ao ato de estradar, que simboliza a passagem pela própria vida, na qual cada indivíduo é apenas um errante, um peregrino.

Dessa forma, a canção “Cantiga do estradar” é elaborada sob uma paratopia que se espelha, na enunciação, através da constituição ética do enunciador cantador, indivíduo de valores puros, portador do maior bem do espírito, o amor, que expressa na arte de entoar suas trovas. O cantador tem como verdadeira “missão”, propagar sua arte e “libertar”, através dela, aqueles que estão imersos na ignorância (“ligião de condenados / nos grilhão acorrentados / nas treva da inguinança / sem a luz do Grande Rei”). Trata-se de uma condição de tensão entre o regozijo da liberdade propiciada pela arte e o sofrimento causado pelas constantes provações dessa jornada livre.

Outra canção em que a cenografia apresenta a figura do violeiro/cantador errante é “Cantiga de amigo”. Essa canção faz alusão às cantigas trovadorescas galego-portuguesas da Idade Média, produzidas no período dos séculos XII e XIV. A configuração do *ethos* do enunciador é orientada a partir de pressuposição do mundo ético medieval. Segue o texto:

Lá na Casa dos Carneiros / onde os violeiros / Vão cantar louvando você / Em cantigas de amigo / cantando comigo / Somente porque você é / Minha amiga mulher / Lua nova do céu que já não me quer // Dezesete é minha conta / Vem amiga e conta / Uma coisa linda pra mim / Conta os fios dos seus cabelos / Sonhos e anelos / Conta-me se o amor não tem fim / Madre a amiga é ruim / Me mentiu jurando amor que não tem fim // Lá na Casa dos Carneiros / sete candeieiros iluminam a sala de amor / Sete violas em clamores / sete cantadores / São sete tiranas de amor / para amiga em flor / Que partiu e até hoje não voltou // Dezesete é minha conta / Vem amiga e conta / Uma coisa linda pra mim / Pois na Casa dos Carneiros / violas e violeiros / Só vivem clamando assim / Madre a amiga é ruim / Me mentiu jurando amor que não tem fim (MELLO, Elomar Figueira. Cantiga de amigo. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972, 1 LP, faixa 7).

Na cenografia dessa canção, o enunciador, um violeiro, enuncia em uma cenografia que remete a uma cantiga entoada para a amada (amiga), (“Em cantigas de amigo / cantando comigo / Somente porque você é / Minha amiga mulher”). O enunciador, acompanhado por outros violeiros, canta tiranas para a amada (“Sete violas em clamores / sete cantadores / São sete tiranas de amor / para amiga em flor”). A tirana, que tem origens europeias e, no Brasil, foi introduzida pelos portugueses, tornando-se um gênero da cantoria popular. A temática utilizada nas tiranas geralmente aborda o amor trágico.

O enunciador de “Cantiga de amigo” apresenta o *ethos* ressentido, do amante que canta a dor do abandono pela amada junto aos companheiros (“Madre a amiga é ruim / Me mentiurando jurando amor que não tem fim”), na “sala de amor” da Casa dos Carneiros. Assim como o rio Gavião, citado em várias canções de Elomar, a Casa dos Carneiros é um embreante paratópico que remete à paratopia criadora do compositor. Trata-se de um topônimo referente à fazenda⁵⁴, no interior da Bahia, em que vivia o compositor. Todavia, na enunciação, a localidade passa a pertencer à cenografia da canção, deslocalizada para o Sertão Profundo.

Na historiografia literária portuguesa, nas cantigas de amigo, embora a autoria fosse atribuída a um homem, o a voz enunciativa era feminina, ou seja, a donzela (amiga), que exteriorizava através do canto, seus sentimentos amorosos – marcados pela tristeza e pela angústia – pelo amado (amigo):

[...] o fulcro do poema é agora representado pelo sofrimento amoroso da mulher. [...] O drama é o da mulher, mas quem ainda compõe a cantiga é o trovador: 1) por ser ele precisamente o homem com quem a moça vive sua história; [...] 2) por ser a jovem analfabeta como acontecia mesmo às fidalgas. (MOISÉS, 2006, p. 22)

Em “Cantiga de amigo”, as características das cantigas da lírica trovadoresca são retrabalhadas pelo compositor. Na canção, a voz enunciativa é masculina, diferentemente das cantigas de amigo tradicionais. Isso ocorre, talvez, por conta da intensão do compositor de manter um *ethos* galante, referente à figura do violeiro. A galanteria se observa nos versos em que o enunciador enaltece as graças da amada, como nos trechos: (“Lua nova do céu que já não me quer”), (“Conta os fios dos seus cabelos / Sonhos e anelos / Conta-me se o amor não tem fim”).

O *ethos* galante também é reforçado no código de linguagem da canção. O texto é apresentado em português culto, com uso de vocabulário que remete ao gênero trovadoresco. A começar pelo título da canção, como uma referência ao gênero cantiga de amigo, que é citado também no próprio texto da canção: (“Em cantigas de amigo / cantando comigo”).

⁵⁴ Nos dias atuais, a fazenda é sede da Fundação Casa dos Carneiros, na região de Vitória da Conquista, Bahia, onde se encontra um acervo da obra literomusical de Elomar Figueira Mello.

Além do título, há a presença de dois termos comuns dos poemas trovadorescos, como *madre*⁵⁵ e *amiga*, o primeiro, para designar a mãe e o segundo, a amada.

Interessante também é notar na canção a referência a números possivelmente místicos, como o número sete (e dezessete), como uma alusão à simbologia ao divino, provavelmente associada à cultura religiosa⁵⁶.

Dessa maneira, a paratopia revelada na canção “Cantiga de amigo” se caracteriza, sobretudo, por uma temporalidade, que é observada no investimento cenográfico, pela configuração do *ethos* galante do violeiro. O compositor, ao utilizar elementos que fazem referência ao mundo medieval, busca legitimar um posicionamento pautado numa tradição, nessa perspectiva, as figuras do trovador e do menestrel, adaptadas na caracterização do violeiro, atuam como embreantes dessa paratopia temporal.

Outra canção que apresenta em sua cenografia a figura do menestrel é “Homenagem a um menestrel”, que traz elementos da poesia trovadoresca em um tom memorialista, na qual o enunciador, caracterizado como um trovador de idade avançada rememora seu percurso de vida, momento de reflexão acerca da sua infância e da sua juventude. Segue o texto:

Batido pelos desenganos / no final dos anos volto pra te ver // de capa e espada herói capitulado / faltoso confesso / erros e pecados que a cerviz de ferro louco os cometi // na mocidade o perpassar dos dias / a mim foi leve e sem agravar ninguém / pautei minha vida em segmentos breves / na aura perdida da distante infância / que mais nada deve além da vida / e a salvação da alma a Deus / e nada a ninguém mais // perdido andei na noite longa / com porcos pastei bem distante do lar / mil febres me queimaram o peito / te via em sonho a delirar / chegavas como o abrir das flores / silenciosa no jardim / do oitão daquela casa antiga / minh'alma oh amiga já não canta mais! // São longos dias e bem grande é o tempo / Oh como lamento o estiolado em vão // fui perdulário em gastar dissoluto / Horas e minutos / que no Eclesiastes / em derradeiro canto estrofou Salomão // mas apesar de erros cometidos / em retidão a vida porfiei / vendi meus dias em instâncias medonhas / meu tempo querido / numa terra estranha / pra desconhecidos de malévola sanha / que mal davam o pão do suor que lhes dei // rendido antes as vicissitudes / na velhice choro a infância tão feliz / não juntei nem prata nem ouro / amar ninguém nunca me quis /

⁵⁵ Como no trecho da cantiga “Ai madr”, o meu amigo qui nom vi”, de Nuno Fernandes Torneol: “E sempreu punhei de lhi mal fazer, / mais, pois ora vëo por me veer, madre, per bõa fé, leda m'and'eu.” (TORNEOL, 17--?).

⁵⁶ “é fácil deduzir que este numeral está extremamente presente na religião cristã, sendo inúmeras vezes usado, simbolicamente, nas Sagradas Escrituras. Assim, temos os sete sacramentos, os sete pecados capitais e as sete virtudes que se lhe opõem, o candelabro de sete braços, as sete vacas do sonho do faraó, as sete trompetas do apocalipse. Foram sete os anos que Jacob trabalhou para ter direito à sua amada Raquel, e mais sete ainda antes de casar com ela. A construção do templo de Salomão demorou sete anos, da mesma forma que foram salvos do dilúvio sete casais de cada espécie, e que existem sete arcanjos diante do trono do Criador.” (MESQUITA, 2012, p. 4-5).

minhas trovas pequeno tesouro / legado deixo aos filhos meus / e a mim resta a
Esperança ainda / minha Noiva já és bem-vinda / Ó Morte eu vou pra Deus
(MELLO, Elomar Figueira. Homenagem a um menestrel. Intérprete: Elomar. In:
MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista: Gravadora e
Editora Rio do Gavião, 1983, 2 CDs, CD 1, faixa 8).

A cenografia da canção apresenta o enunciador, que, em um reencontro (“no final dos anos volto pra te ver”), relata a um co-enunciador, sua trajetória de vida: a leveza da infância (“pautei minha vida em segmentos breves”); (“na aura perdida da distante infância”); os amores da juventude (“mil febres me queimaram o peito / te via em sonho a delirar”); os percalços da vida adulta (“vendi meus dias em instâncias medonhas / meu tempo querido / numa terra estranha / pra desconhecidos de malévola sanha”) e a saudade que permeia a velhice (“rendido antes as vicissitudes / na velhice choro a infância tão feliz”). Dessa maneira, o *ethos* apresentado pelo enunciador se caracteriza pela nostalgia, revelando também nessa canção, uma paratopia temporal, na qual o tempo legítimo é aquele que ficou no passado.

O co-enunciador, na cenografia da canção, corresponde à amada, amiga (“minh'alma oh amiga já não canta mais!”), mas, também pode corresponder à própria arte, que o velho menestrel deixara de lado e que só reencontra no final da vida (“minhas trovas, pequeno tesouro / legado deixo aos filhos meus”).

Ao longo de toda a canção há um tom melancólico, quase prostrado, que pode ser percebido em trechos como, (“Batido pelos desenganos”), (“herói capitulado”), (“em retidão a vida porfiei”), dentre outros. O uso do termo “batido”, que tem sentido de derrotado, de vencido, denota a rendição do antigo herói.

A autodenominação “herói capitulado” do enunciador é uma metáfora acerca das dificuldades (batalhas, lutas) enfrentadas ao longo curso da própria vida. Batalhas muitas vezes ocasionadas por decisões precipitadas e errôneas (“faltoso confesso erros e pecados / que a cerviz de ferro louco os cometi”). Nesse trecho da canção, o enunciador reconhece os erros cometidos pela ignorância e pela imaturidade. A expressão “cerviz de ferro”⁵⁷ citada na canção tem significado de “cabeça dura”, expressão que designa a pessoa intransigente.

⁵⁷ A expressão “cerviz de ferro”, utilizada na canção, é uma alusão à passagem bíblica referente ao versículo 4, do capítulo 48 do Livro de Isaías: “Porque eu sabia que eras duro, e a tua cerviz um nervo de ferro, e a tua testa de bronze”. (BIBLIA SAGRADA, s.d.).

Seguindo a narração, o menestrel descreve a sua desorientação, que, quando jovem o levava a conviver com “porcos”, (“com porcos pastei bem distante do lar”), em uma alusão aos indivíduos de má índole, exploradores de seu trabalho (“pra desconhecidos de malévola sanha / que mal davam o pão do suor que lhes dei”). Apesar de, na juventude, ter imerso em um modo de vida “perdido”, ocorreram momentos de inquietude, como quando recebeu a visita da “amada”, sua inspiração, a própria poesia (“chegavas como o abrir das flores”), fonte de beleza e alento para os tormentos de sua vida.

Finalmente, reconhecidos os erros do passado, o velho menestrel procura a remissão através do encontro com a arte, o bem maior, única herança que deixará aos descendentes. E, ao final da vida, vê a morte como a única esperança (“e a mim resta a Esperança ainda / minha Noiva já és bem-vinda / Ó Morte eu vou pra Deus”), pois acredita que na outra vida, retornará aos tempos felizes da infância, tão chorada na velhice.

Há indícios da paratopia criadora em todo o texto de “Homenagem a um menestrel”, sobretudo na alusão às escrituras sagradas (“que no Eclesiastes / em derradeiro canto estrofou Salomão”). Isso é um reflexo do posicionamento do compositor. Elomar é um seguidor devoto dos preceitos cristãos e toda a sua obra é marcada pela referência ao sagrado, como uma forma de legitimação de um caráter “puro”, associado ao divino, em oposição à “impureza” mundana.

Também podemos inferir que há uma crítica à própria instituição discursiva, no que se refere aos modos de difusão das obras. Muitas vezes, há uma desvalorização do próprio fazer artístico, que deve se submeter a certa “ordem” mercadológica. Os que se submetem a essa ordem, geralmente são subjulgados e muitas vezes, coibidos de praticar a verdadeira arte; aqueles que se objetam, são excluídos e marginalizados. Elomar faz parte do segundo grupo, sua arte é “pura”, Todavia, o compositor tem consciência de que essa escolha não lhe renderá, como artista, grandes lucros e, assim como o velho menestrel da canção, espera que novas gerações percebam sua arte, seu verdadeiro legado.

Dessa maneira, a figura do cantador/violeiro, nas cenografias que remetem ao mundo ético medieval, está associada às figuras do trovador e do menestrel e revelam uma paratopia sócio-espácio-temporal. Elomar, em sua obra, investe na construção de *ethé* que se caracterizam pela errância, a fim de representar sua própria condição paradoxal enquanto compositor, e, seu posicionamento no campo discursivo.

5.2.3 A cavalaria sertaneza

A figura do cavaleiro medieval é recriada por Elomar no investimento cenográfico de algumas canções e é mais um representante a paratopia social/espacial/temporal.

Através da literatura, a partir do século XII, os cavaleiros ganharam destaque na sociedade medieval européia e configuraram-se como modelos idealizados de heróis, que deveriam seguir as regras da boa conduta, dessa forma, “à literatura cavaleiresca são atribuídos valores político-ideológicos, delegando a função pedagógica e moralizante a essa literatura que transmite aos leitores imagens ideais de nobreza.” (BARBOSA, 2010, p. 63).

As novelas de cavalaria ibéricas, as canções de gesta, além dos livros doutrinários, são gêneros que apresentam o cavaleiro como protagonista de aventuras épicas. Ferreira (2012) faz uma descrição dos valores idealizados pelo cavaleiro no imaginário coletivo, afirmando que “Cabe ao cavaleiro andante a proeza, a transferência da ação coletiva, a superação de obstáculos, o ideal guerreiro de dominação, mas sobretudo uma pretendida ordem restauradora e re-significada.” (FERREIRA, 2012, p. 299). Destarte, por meio da descrição do mundo cavaleiresco, a literatura implanta na sociedade a concepção de um mundo idealizado, que tem por modelo a cavalaria, na qual os princípios de justiça, ordem e cortezia são fundamentos.

Com a entrada de colonizadores portugueses na região Nordeste do Brasil, ocorreu uma mescla de culturas e costumes. Portanto, a figura do cavaleiro – e o mundo ético da cavalaria, caracterizado por combates em prol de ideais puros, pela valorização de um código de conduta específico, pelas andanças entre reinos e pelo amor imaculado – passou a ser apreciada também pela literatura popular, principalmente na Literatura de Cordel. Desde então, essas narrativas de cunho cortês, com referência na literatura cavalheiresca, são retomadas através de artistas populares no Nordeste brasileiro durante gerações, como explica Ferreira (1991):

O fato é que este motivo [o do romance cortês] teve grande acolhida na tradição oral do nordeste brasileiro e se vai manifestando, não apenas no romanceiro nordestino, que se expressa pela literatura tradicional de folhetos populares, conhecida como

literatura de cordel, mas no próprio espaço de fala cotidiana de certos cantos do sertão, nos ditos e estórias que ainda se contam, e reutilizado e transformado na tradição “cultura” por canais como Elomar ou Suassuna. (FERREIRA, 1991, p. 59).

Como citado pela autora, Elomar, influenciado pelas narrativas da literatura de cordel e das cantorias, recria em sua obra uma cenografia referente a uma cronologia e a uma espacialidade medievais, que tem como figura mais atuante, o cavaleiro errante.

Na obra literomusical do compositor, são muitas as referências à figura do cavaleiro, uma delas é a canção “Cavaleiro do São Joaquim”. Segue o texto:

Caminhando eu vou / nesta estrada sem fim / levando meu mocó de saudade e esperanças / que a vida ajuntou pra mim / e no peito uma dor sem fim // Lembro de uma canção / que ela cantava pra mim / um trem numa estação / que partiu levando um bem / derradeiro e só deixou / outro bem e uma grande dor // Sonho que na derradeira curva do caminho / existe um lugar sem dor, sem pedras, sem espinhos / mas se de repente / lá chegando não o encontrar / seguirei em frente / caminhando a procurar // Caminhante e tão só / vejo a terra ruim / o sol tudo queimou / a lagoa virou pó / e os rebanhos estão caindo / vêm mugindo atrás de mim // Cavandante eu sou / por este reino sem fim / meu cavalo voou / procurando o lugar / que minha vó contava pra mim / eu menino do São Joaquim / Cavaleiro do São Joaquim (MELLO, Elomar Figueira. Cavaleiro do São Joaquim. Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972, 1 LP, faixa 7).

A canção apresenta, em sua cenografia, a figura do cavaleiro, que percorre estradas intermináveis (“Caminhando eu vou / nesta estrada sem fim”). O mundo ético medieval é referido por meio dos elementos: *cavaleiro*, *cavalo*, *reino*, *cavandante*, que remetem à literatura cavalheiresca medieval.

O uso dos verbos *caminhar* (“caminhando eu vou”) e *levar* (“levando meu mocó de saudade e esperanças”), no tempo gerúndio, enfatiza a ação da cena, pois sugere movimento instantâneo, proporcionando a ideia de marcha, de caminhada. A composição ética do enunciador indica a prevalência de um caráter saudosista, que podemos observar nos trechos (“levando meu mocó de saudade”); (“Lembro de uma canção”); (“procurando o lugar / que minha vó contava pra mim”).

A paratopia espacial é conferiada no ato de deslocamento do enunciador, o cavaleiro que, em companhia de seu cavalo, parte pelas estradas infinitas em busca de um lugar idealizado ainda na infância, a partir de relatos da avó (“procurando o lugar / que minha vó contava pra mim / eu menino do São Joaquim”). Todavia, esse lugar é demasiado distante e para acessá-lo é preciso persistência e resistência, pois a viagem é longa, solitária e, muitas vezes, hostil (“Caminhante e tão só / vejo a terra ruim / o sol tudo queimou / a lagoa virou pó”).

Dessa forma, podemos identificar, na cenografia da canção, os seguintes elementos (embreantes) paratópicos espaço-temporais: a constituição do *ethos* saudoso do enunciador, caracterizando uma paratopia temporal (o tempo legítimo é o tempo da infância, da “pureza”, da cortezia); a referência do cavaleiro errante, que sugere uma paratopia espacial, na deslocalização do enunciador, a longa jornada pela busca de um lugar idealizado (“Sonho que na derradeira curva do caminho / existe um lugar sem dor, sem pedras, sem espinhos”). Essa jornada representa o próprio fazer artístico. O percurso daqueles que têm a arte como ideal nem sempre será brando, contudo, é preciso seguir em frente, à procura desse lugar onde a arte exista de forma plena.

Outra canção que faz referência à figura do cavaleiro é “O cavaleiro da torre”, associado ao *ethos* errante, que pressupõe o cavaleiro, verificamos ainda a descrição do sentimento de tristeza causado pela saudade, característica do indivíduo errante, mas que na canção representa a saudade de tempos passados e lugares que existem apenas na memória dos anciões, representados pela figura da avó, contadora das histórias que permearam a mente do enunciador. Vejamos o texto:

Fria e escura é a cela / e alta é a torre do castelo / mãe madre mãe querida / vou indagando às andorrias / pra saber de tua vida / madre amiga vida mãe / ficou má ficou ruim / e nossa vida era tão linda / nos campos do São Joaquim / malas noites má drumida [mal dormidas] / oh madre querida / não esqueças de mim // Frio fome e sede / já nem sinto em noite escura / vou assentando nas paredes / do castelo das torturas / apagando as más lembranças / as ingratidões perjuras / luz do céu radiosa estrela / me alumia a noite escura / madre adonde anda ela / será qui à mãe percura [procura] / oh madre querida / madre me jura // Madre eu te peço / não chores as penas mãs / nestes versos que te faço / nas asas das andorrias / te confesso não mereço / teu amor oh madre mãe / que te vi já vai bom tempo / já debes estar bem velia / ouça-me na voz dos ventos / nas asas das andorrias / oh madre lamento / estás tão sozã // Vivendo da fé / a minha crença não se cansa / preso ao fio desta esperança / não tiro os olhos dos céus / confiante na Balança / que julga o inocente e o réu / eis que me torno uma criança / pra ver a Santa Face de Deus / madre a ti eu peço a bença / e que perdoe os erros meus / oh madre querida / madre adeus (MELLO, Elomar Figueira. O cavaleiro da torre. Intérprete: Elomar. In: MELLO,

Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do Rio Gavião, 1973, 2 CDs, CD1, faixa 5).

Nessa canção, há certo tom soturno do enunciador, que reflete o seu estado psicológico de perturbação (“malas noites má drumida”), (“Frio fome e sede / já nem sinto em noite escura / vou assentando nas paredes / do castelo das torturas”). A cenografia apresenta o enunciador prisioneiro em uma torre, que compõe versos para a “madre”, possivelmente a própria mãe, que não encontra há muito tempo (“que te vi já vai bom tempo / já debes estar bem velã”).

Como na canção analisada anteriormente, o mundo ético medieval é acionado pelos elementos que compõem a cenografia, como o *cavaleiro*, a *torre* e o *castelo*. O cavaleiro, citado no título da canção, refere-se ao próprio enunciador. Há uma possível interligação entre a cenografia dessa canção com a cenografia de “Cavaleiro do São Joaquim”, pela referência toponímica no trecho (“e nossa vida era tão linda / nos campos do São Joaquim”). Nessa perspectiva, podemos inferir que o enunciador de “O cavaleiro da torre” é o mesmo que participa da cenografia da canção anterior.

O *ethos* corajoso e determinado, que se espera do enunciador/cavaleiro, na presente canção, é desconstruído para se constituir, agora, como um *ethos* amargurado. Torturado, preso numa torre, o cavaleiro se apega às boas lembranças de seu passado, abstraindo, assim, seu sofrimento (“apagando as más lembranças / as ingratidões perjuras”). Na cenografia, o enunciador/cavaleiro, outrora herói e salvador de donzelas aprisionadas em torres, encontra-se na mesma situação daquelas que um dia salvou. Condenado, a única esperança de liberdade é, talvez, a própria morte (“eis que me torno uma criança / pra ver a Santa Face de Deus”).

A embreagem paratópica ocorre mudança da condição do enunciador, que passa da posição paratópica máxima, de herói (cavaleiro livre, errante, que enfrenta todos os perigos das jornadas sem temer a morte), para a condição paratópica mínima, de encarcerado.

A paratopia espacial também é representada pela configuração do espaço do cárcere, a torre (“e alta é a torre do castelo”). Essa construção arquitetônica traz todo um conteúdo simbólico para as mais diversificadas culturas ao longo dos períodos da história da humanidade. A torre está associada à ideia de elevação, de ascensão. Ela faz uma ligação entre o “mundo terreno” e o “mundo divinal”. Na letra da canção, o enunciador/cavaleiro

cumpra sua “pena” na torre, ao invés da masmorra, pois, apesar de todo sofrimento, ainda nutre a fé e esperança de alcançar a salvação da alma e habitar no reino dos céus. Dessa forma, a torre é lugar de reflexão e observação do mundo, de onde se pode contemplar a vida sob outro ponto de vista.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra literomusical de Elomar Figueira Mello se constrói a partir de uma paratopia – condição “paradoxal” de deslocalização/localização do compositor no campo da música brasileira e na sociedade – a partir da qual todo o seu processo criativo se organiza, na integração entre a vida e a criação, que são interdependentes e constituem a enunciação.

A paratopia reflete, na enunciação da obra elomariana, um posicionamento discursivo caracterizado pela preservação e valorização da cultura *catingueira*, ou “sertaneza” – como assim define o próprio compositor – marcada pela conservação de princípios de alguns valores ancestrais, como a equidade, a espiritualidade etc. Essa cultura, que tem base no temário medieval ibérico, na visão de Elomar, há muito tempo vem sendo desprezada por aqueles que imergem em uma “modernidade” pautada no materialismo e na descrença, valores esses que são estabelecidos pela mídia. Tal quadro acaba por acarretar uma sobreposição e, o que é pior, segundo o compositor, um apagamento da memória cultural sertaneja e, conseqüentemente, uma descaracterização da identidade do sertão.

Notamos, assim, a conformação de um caráter tradicionalista do posicionamento de Elomar, em oposição a toda uma conjuntura modernista e modernizante, representada pelo modo de vida nas grandes cidades. Esse fato pressupõe o estabelecimento da dualidade, “vida rural” *versus* “vida urbana”. Nesse sentido, além do caráter tradicionalista, o posicionamento de Elomar também é marcado por uma aversão ao estilo de vida adotado pelos habitantes das grandes cidades.

A antimodernidade se reflete em todos os âmbitos da prática literomusical do compositor: nos processos de pré-difusão e difusão das canções, como o refúgio na caatinga, opção pela produção independente, a pouca divulgação dos trabalhos na mídia, as apresentações restritas etc.

A singularidade da obra literomusical de Elomar no campo da música brasileira decorre, dessa forma, do trabalho criativo de reconfiguração de elementos que remotam a uma tradição, ao mesmo tempo, do modo como esse trabalho é realizado.

Nossa escolha teórico-metodológica consistiu na tentativa de apresentar a maneira pela qual o discurso de Elomar, através da enunciação de suas canções, se constitui a partir de uma paratopia, que, por sua vez, é reflexo do posicionamento discursivo do compositor no campo literomusical brasileiro. Para tanto, nos embasamos no conceito de

paratopia, desenvolvido por Maingueneau (2001, 2006), que agrega a noção de embreagem paratópica. Ainda utilizamos como base os estudos de Costa (2001, 2004, 2012) acerca do discurso literotomusical brasileiro, sobretudo no que se refere ao estatuto constituinte desse discurso e à caracterização do grupo do posicionamento catingueiro, do qual Elomar é o principal nome.

Na primeira parte do trabalho, apresentamos a fundamentação teórica de nossa pesquisa, partindo das contribuições de Dominique Maingueneau no campo da Análise do Discurso. Abordamos alguns conceitos teóricos desenvolvidos pelo pesquisador francês, pertinentes para nosso trabalho analítico, dentre os quais destacamos os conceitos de cenografia, de interlíngua e de *ethos*, que relacionamos a uma paratopia do compositor.

Contextualizamos, ainda, o posicionamento de Elomar no campo literomusical brasileiro, à luz das contribuições de Costa (2012), na descrição do posicionamento em torno da temática catingueira, relacionada à tematização dos valores da região da caatinga. A figura de Elomar é de fundamental importância na conformação desse posicionamento, uma vez que a obra literomusical desse compositor inspirou a adesão de vários outros membros – compositores, intérpretes, letristas e músicos – do “grupo” dos catingueiros.

Relacionamos o posicionamento de Elomar a uma paratopia, manifestada na enunciação, através do código de linguagem e do investimento cenográfico das canções, com a configuração de *ethé* paratópicos. Constatamos que as cenografias das canções remetem a duas representações sócio-espaciais, que, apesar de distintas, estão imbricadas, o mundo ético catingueiro e o mundo ético medieval, que, por sua vez, também são representantes da paratopia elomariana. Dessa forma, determinamos, para esse investimento cenográfico paratópico, duas vertentes, que denominamos vertente catingueira e vertente sertânica, nas quais, a partir da embreagem paratópica nas cenografias, atrelamos as canções selecionadas no *corpus* para a análise.

A partir do recorte temporal, que abrange o período de 1972 a 1983, referente aos anos de lançamento dos álbuns mais conhecidos de Elomar, *Das barrancas do rio Gavião* (1972), *Na quadrada das águas perdidas* (1978) e *Cartas catingueiras* (1983), fizemos uma triagem e selecionamos para análise, quinze canções dos três álbuns citados, são elas: “Campo branco”, “Arrumação”, “Canção da catingueira”, “Retirada”, “Curvas do rio”, “Chula no terreiro”, “O peão na amarração”, “Na estrada das areias de ouro”, “Na quadrada das águas perdidas”, “O violeiro”, “Cantiga do estradar”, “Homenagem a um menestrel”, “Cavaleiro do São Joaquim” e “O cavaleiro da torre”.

Em nosso trabalho analítico, buscamos verificar a paratopia representada no investimento linguístico das canções selecionadas. Observamos, no plano verbal das canções, a presença de um código de linguagem que faz referência ao falar do sertanejo, no uso do que corresponderia a uma variante regional, denominada pelo compositor de “linguagem dialetal sertaneza”; há ainda o uso do português erudito (com traços de arcaísmos na forma escrita), com construções rebuscadas. A relação com a paratopia se dá pela representação dessas duas formas de plurilinguismo interior, uma vez que, tanto a referência do falar sertanejo, como o português erudito, representam formas tradicionais, portanto, autênticas.

No investimento cenográfico, os cenários se constituem a partir, como foi explicitado anteriormente, das referências ao mundo ético catingueiro e ao mundo ético medieval. Tais referências determinam uma paratopia geográfica-espacial-social, na configuração de topografias que remetem à caatinga (vertente paratópica catingueira) e ao espaço que Elomar denomina de Sertão Profundo (vertente paratópica serânica), que agrega elementos do mundo ético sertanejo e do mundo ético medieval.

No investimento ético, a paratopia é representada a partir da definição de *ethé* paratópicos, representados por figuras icônicas do mundo sertanejo (o retirante, o lavrador, o vaqueiro, o peão, o peregrino, o cantador, o violeiro) e do mundo medieval (o cavaleiro, o menestrel, o andarilho, a donzela, o rei, a princesa). Verificamos, na representação da paratopia social-espacial, a prevalência de um *ethos* errante, resistente, rústico e ao mesmo tempo sensível, conferindo a própria situação do compositor em relação ao contexto social em que está inserido: ao mesmo tempo em que pertence a esse contexto, resiste às suas imposições, assumindo uma errância, na eterna busca por algo que só pode tomar forma através da própria arte.

Cumpramos notar, ainda, que a paratopia tem representação no investimento genérico, no plano musical das canções, pela representação de gêneros da cultura popular nordestina, sobretudo, a cantoria assim como gêneros da lírica medieval galego-portuguesa, como a poesia trovadoresca e as novelas de cavalaria.

Através da observação da embreagem paratópica, no plano verbal das canções, podemos identificar os elementos que conferem a paratopia do compositor, implantados no investimento cenográfico, no investimento ético e no código de linguagem das canções analisadas. Um desses elementos é a representação do sertão e sua gente. É o sertão o elemento principal da arte de Elomar, que, comungando com a ideia roseana de *grande*

sertão, de *Estado do Sertão*, isto é, do sertão transcendental, universal, resiste ao tempo na eterna busca do que considera a verdadeira arte.

O mundo *sertanês* é o principal embreante da paratopia de Elomar, é o lugar de exílio onde compõe sua obra; também é um espaço paratópico, pois se encontra numa “dobra de tempo”, que talvez tenha como portal sua própria enunciação, já que é através dela que podemos adentrá-lo.

Através das análises das canções selecionadas no *corpus* de nossa pesquisa, podemos verificar como o compositor conduz sua paratopia. Tal como o catingueiro, que absorve a dor da terra pela falta de chuva, Elomar traz em seu posicionamento o pesar pela perda das referências históricas e culturais do povo sertanejo, ou *sertanês*. O presente está ressequido, assim como a caatinga do sertão. Mas, há sempre a esperança, característica de todo sertanejo. Esperança de tempos melhores, assim como a tatarena citada na canção, renunciando a chuva. Esperança que seu canto, sua obra, assim como a chuva, ajudam a regar as raízes ressequidas, quase mortas, da nossa cultura.

REFERÊNCIAS

AUTO da Catingueira. Direção geral do projeto: Elomar Figueira Mello. Direção do DVD: Mario de Aratana e Marcos Malafaia. Produção: Jeanne Duarte e Cineviola Filmes. Direção do espetáculo: João das Neves. Direção musica: João Omar. Belo Horizonte: Duo Informação e Cultura e Cineviola Filmes, 2011. 1 DVD.

BARBOSA, Katiúscia Quirino. **A imagem do cavaleiro ideal em Avis à época de D. Duarte e D. Afonso V (1433-1481)**, 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niterói, 2010.

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. A vida cançãoeira do sertão profundo. **Entrelaçando**: Revista eletrônica de cultura e educação, n. 1, ano 1. p. 119-122, dez. 2010. Disponível em: <<http://www2.ufrb.edu.br/revistaentrelacando/>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

_____. **Nova cantoria: movimento poético-musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai**, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador: Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

BIBLIA. A. T. Isaias. Português. Disponível em: <<http://biblia.gospelmais.com.br>>. Acesso: 30 jan. 2015.

BONAZZA, Alessandra. **Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello**, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BRASIL DE DENTRO. Chico Aafa. Disponível em: <<http://brasildedentro.blogspot.com.br>>. Acesso: 20 set. 2015.

CANTADORES E VIOLEIROS DO ESTADO DO CEARÁ. **Poesia, cantador e viola**: curso de cantoria popular. Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará: Fortaleza, 1980.

CARRÉRA, Mércia; SURYA, Leandro. A organização espacial de uma fazenda colonial beneditina reflexo da estruturação social vigente. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL, 2., 2008, Natal. **Anais...** Caicó: UFRN, 2008. Disponível em: <<http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais>>. Acesso em: 13 set. 2015.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação da tradução: Fabiana Komesu. 2. ed., 3. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

COSTA, Geisa Borges. Da música regional como fonte de pesquisa dialetológica: o português rural na música de Elomar. **Letra Magna**. Ano 08, n. 15, 2012. Disponível em: <<http://www.letramagna.com>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

COSTA, Nelson Barros da. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros curriculares de Língua Portuguesa. **Linguagem em (Dis)Curso**, Tubarão SC, v. 4, n. 1, p. 5-18, 2003.

_____. **Música popular, linguagem e sociedade**: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Appris, 2012.

_____. (org.). **O charme dessa nação**: música popular, discurso e sociedade brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____. O primado da prática: uma quarta época para a Análise do Discurso. *In*: COSTA, Nelson Barros da (org.). **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

_____. **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

_____. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. *In*: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 325-350.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito: a divina comédia do sertão. **Revista USP – Dossiê Canudos**, São Paulo, n. 20, p. 42 - 53, 1994.

CUNHA, João Paulo. Cantador do rio Gavião. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Elomar: Cancioneiro**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FERREIRA, Jerusa Pires. A cavalaria no sertão. *In*: MONGELLI, Lênia Márcia (org.). **De cavaleiros e cavalarias**: por terras de Europa e Américas. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 297-304.

_____. **Armadilhas da memória**: conto e poesia popular. Salvador: FCJA, 1991.

_____. Encontrando as Cartas catingueiras. *In*: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de. **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 163-173.

_____. Marcas medievais: textos e promessas. **Légua & Meia**, Feira de Santana, UEMS, Programa de Literatura e Diversidade Cultural, n. 1, p. 64-69, jun. 2001-jun. 2002.

_____. O canto de Elomar e as Cartas catingueiras, As cartas e o dialeto catingueiro e Glossário. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Salvador: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1983. 2 CDs.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GUERREIRO, Simone. Os múltiplos de um artista antimoderno: Elomar, príncipe da caatinga. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRALIC, 2008a. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/>>. Acesso em: jul. 2013.

_____. **Tramas do sagrado**: a poética do sertão de Elomar. Salvador: Vento Leste, 2007.

_____. Trilhas revistas do cancionero. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Elomar**: Cancioneiro. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008b.

MAINGUENEAU, Dominique. Além da paratopia. *In*: NAVARRO, Pedro (org.). **O discurso nos domínios da linguagem e da história**. São Carlos: Editora Claraluz, 2008c.

_____. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Doze conceitos em análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

_____. Ethos, cenografia e incorporação. *In*: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

_____. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Trad. Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997.

_____. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. Rev. e trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MARTINS, Alexandre Gaioto. **A presença do hibridismo cultural na trajetória de Elomar Figueira Mello**: “o imbuzeiro das bêra do rio”. 2009. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Centro Universitário de Maringá, Maringá, 2009.

MARTINS, José Clerton de Oliveira. O tempo de trabalho na experiência do profeta da chuva. *In*: MARTINS, Karla Patrícia Holanda (org.). **Profetas da chuva**. Fortaleza: Tempo Imagem, 2006, p. 156 -160.

MAURÍLIO, Ernani. Apresentação e glossário. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978. 1 CD.

MELLO, Elomar F. **Árias sertânicas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1992. 1 CD.

_____. **Auto da Catingueira**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1983a. 2 LPs.

_____. AZEVEDO, Geraldo; FARIAS, Vital; XANGAI. **Cantoria 1**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984a. 1 CD.

_____. AZEVEDO, Geraldo; FARIAS, Vital; XANGAI **Cantoria 2**. Rio de Janeiro.: Kuarup Discos, 1984b. 1 CD.

_____. **Cantoria 3: canto e solo**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1995. 1 CD.

_____. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista: Gravadora e editora Rio do Gavião, 1983b. 2 CDs.

_____. SANTOS, Turíbio; XANGAI. **Concerto Sertanez**. Participação de João Omar. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, em Salvador. Rio de Janeiro: Estúdio de Invenções, 1985a. 1 CD.

_____. LIMA, Arthur Moreira; MOURA, Paulo; DO MONTE, Heraldo. **ConSertão**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1982. 1 CD.

_____. **Das barrancas do Rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972. 1 LP.

_____. **Dos Confins do Sertão**. Gravado ao vivo no Festival de Música Ibero-americana – Alemanha. Alemanha Ocidental: Trikont, 1986. 1 CD.

_____. **Elomar em concerto**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1989. 1 CD.

_____. **Elomar: Cancioneiro**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.

_____. Elomar Figueira Mello cantigas de um menestrel. O Povo. Fortaleza, 22 de novembro de 2004. Entrevista concedida a Eleuda Carvalho. *In*: BASTOS, Eduardo Cavalcanti. **Nova cantoria: movimento poético-musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador: Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006, p. 163-164.

_____. Entrevista. Jornal do Comércio. Recife, 26 de dezembro de 2005. Entrevista concedida a José Teles. Disponível em: <<http://jconlineblogs.ne10.uol.com.br>>. Acesso em: 21 set. 2014.

_____. Entrevista. Lagora Real, BA, agosto de 2006. Entrevista concedida a Simone Guerreiro. *In*: GUERREIRO, Simone. **Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar**. Salvador: Vento Leste, 2007, p. 282-309.

_____. Entrevista. *In*: MARTINS, Alexandre Gaioto. **A presença do hibridismo cultural na trajetória de Elomar Figueira Mello: “o imbuêro das bêra do rio”**. 2009. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social), Centro Universitário de Maringá, Maringá, 2009.

_____. **Fantasia leiga para um rio seco**. Orquestração e regência: Lindenbergue Cardoso. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1981. 1 CD.

_____. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978a. 1 CD.

_____. LIMA, Arthur Moreira; DO MONTE, Heraldo; GOMES, José; XANGAI. **Parcelada malunga**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1980. 1 CD.

_____. **“Porteira” Oficial de Elomar.** Disponível em: <<http://www.elomar.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2014.

_____. **Sertania.** Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1985b. 1 CD.

_____. Texto do encarte. *In:* MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas.** Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978. 1 CD.

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

MESQUITA, Armindo Teixeira. A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos. **Álabe**, n 6, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistaalabe.com>>. Acesso em: 11 out. 2015.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 2006.

MORAES, Vinícius. Texto da contracapa. *In:* MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do Rio Gavião.** São Paulo: PolyGram, 1972. 1 LP.

PÊCHEUX, Michel. A análise do discurso: três épocas. *In:* GADET, Françoise; HAK, Tony. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução a obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 311-319.

PORTEIRA OFICIAL DE ELOMAR. Disponível em: <<http://www.elomar.com.br>>. Acesso: 12 jun. 2014.

QUADRADA DOS CANTURIS. Discografia Dércio Marques. Disponível em: <<http://quadradoscanturis.blogspot.com.br>>. Acesso: 20 set. 2015.

_____. Discografia Diana Pequeno. Disponível em: <<http://quadradoscanturis.blogspot.com.br>>. Acesso: 20 set. 2015.

_____. Discografia Roze. Disponível em: <<http://quadradoscanturis.blogspot.com.br>>. Acesso: 20 set. 2015.

_____. Discografia Xangai. Disponível em: <<http://quadradoscanturis.blogspot.com.br>>. Acesso: 20 set. 2015.

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina: música e palavra**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. **Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. **Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello**. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SIMÕES, Darcília. Elomar e a língua sertaneza. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE ENSINO EM LÍNGUA PORTUGUESA, 5.*, 2002, Erechim. **Anais...** Erechim: URI, 2002. Disponível em: <<http://www.darcilia.simoes.com>>. Acesso em: 18 out. 2013.

_____ (org.) *et al.* **Língua e estilo de Elomar**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

_____. O vocabulário sertânico de Elomar Figueira. *In: REUNIÃO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA, 64.*, 2012, São Luiz. **Anais...** São Luiz: UFMA, 2012. Disponível em: <<http://www.darciliasimoes.pro.br>>. Acesso em 18 out. 2013.

SOUSA, Maria Aparecida Silva de. **Bahia: de capitania a província, 1808-1823**. 2008. (Tese) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

TORNEOL, Nuno Fernandes. Ai madr' o meu amigo qui nom vi. *In: Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>>. Acesso em: 20 set. 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANEXO A – MAPA DA REGIÃO DE VITÓRIA DA CONQUISTA, BAHIA, ONDE ESTÁ LOCALIZADO O RIO GAVIÃO



Fonte: Departamento de Infraestrutura e Transporte da Bahia (DERBA). Disponível em: <http://www.derba.ba.gov.br/portal/servmapas>. Acesso: 26 nov. 2015.

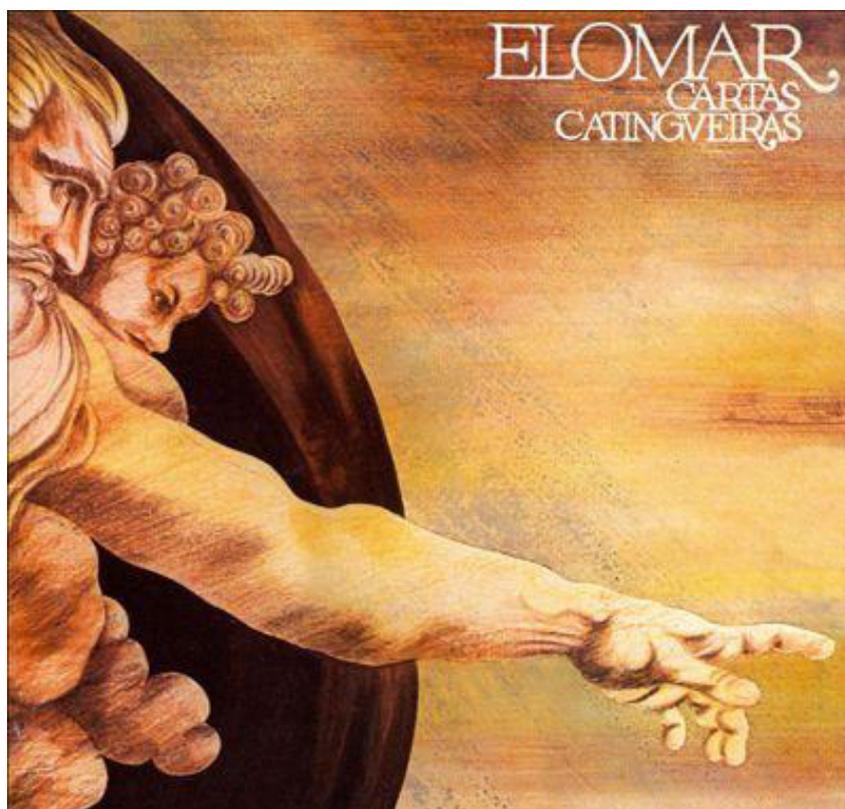
ANEXO B – CAPA DO ÁLBUM *DAS BARRANCAS DO RIO GAVIÃO* (1972)



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

ANEXO C – CAPA DO ÁLBUM NA *QUADRADA DAS ÁGUAS PERDIDAS* (1978)

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

ANEXO D – CAPA DO ÁLBUM *CARTAS CATINGUEIRAS* (1983)

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

**ANEXO E – TRANSCRIÇÃO E TRANSDIALETAÇÃO DO TEXTO DA CANÇÃO
“CAMPO BRANCO”**

Campo branco

Campo branco minhas penas que pena secô
 Todo o bem qui nós tinha era a chuva era o
 amô
 Num tem nada não nós dois vai penano
 assim
 Campo lindo ai qui tempo ruim
 Tu sem chuva e a tristeza em mim
 Peço a Deus a meu Deus grande Deus de
 Abraão
 Pra arrancar as pena do meu coração
 Dessa terra seca in ança e aflição
 Todo bem é de Deus qui vem
 Quem tem bem lôva a Deus seu bem
 Quem não tem pede a Deus qui vem
 Pelas sombra do vale do ri Gavião
 Os rebanhos esperam a truvoada chovê
 Num tem nada não também no meu coração
 Vô ter relampo e trovão
 Minh'alma vai florescê
 Quando a amada e esperada truvoada chegá
 Iantes da quadra as marrã vão tê
 Sei qui inda vô vê marrã parí sem querê
 Amanhã no amanhecê
 Tardã mais sei qui vô tê
 Meu dia inda vai nascê
 E esse tempo da vinda tá perto de vim
 Sete casca aruêra contaram pra mim
 Tatarena vai rodá vai botá fulô
 Marela de u'a veiz só
 Pra ela de u'a veiz só.

Campo branco

Campo branco minhas penas que pena
 secaram
 Todo o bem que nós tínhamos era a chuva era
 o amor
 Não tem nada não nós dois vamos penando
 assim
 Campo lindo ai que tempo ruim
 Tu sem chuva e a tristeza em mim
 Peço a Deus a meu Deus grande Deus de
 Abraão
 Para arrancar as penas do meu coração
 Dessa terra seca in ânsia e aflição
 Todo bem é de Deus que vem
 Quem tem bem louva a Deus seu bem
 Quem não tem pede a Deus que vem
 Pelas sombras do vale do rio Gavião
 Os rebanhos esperam a trovoada chover
 Não tem nada não também no meu coração
 Vou ter relâmpago e trovão
 Minha alma vai florescer
 Quando a amada e esperada trovoada chegar
 Antes da quadra as marrãs vão ter
 Sei que ainda vou ver marrã parir sem querer
 Amanhã no amanhecer
 Tardiamente mais sei que vou ter
 Meu dia ainda vai nascer
 E esse tempo da vinda está perto de vir
 Sete cascas as aroeiras contaram para mim
 Tatarena vai rodar vai botar flor
 Amarela de uma vez só
 Para ela de uma vez só.

(MELLO, Elomar Figueira. Campo branco. Intérprete:
 Elomar. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada
 das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora
 e Editora do Rio do Gavião, 1978. 1 CD. Faixa 7).

ANEXO F – TRANSCRIÇÃO E TRANSDIALETAÇÃO DO TEXTO DA CANÇÃO “ARRUMAÇÃO”

Arrumação

Jusifina sai cá fora e vem vê
 Olha os fôrro ramiado vai chuvê
 Vai trimina riduzi toda a criação
 Das banda de lá do ri Gavião
 Chiquêra pra cá já ronca o truvão
 Futuca a tuia, pega o catadô
 Vamo plantá feijão no pó
 Mãe Purdença inda num culheu o ái
 O ái rôxo dessa lavôra tardã
 Diligênça pega panicum balai
 Vai cum tua irmã, vai num pulo só
 Vai culhê o ái, ái de tua avó
 Futuca a tuia, pega o catadô
 Vamo plantá feijão no pó
 Lũa nova sussarana vai passá
 Seda Branca na passada ela levô
 ponta d'unha lũa fina risca no céu
 A onça prisunha a cara de réu
 O pai do chiquêro a gata cumeu
 Foi um trujejo c'ũa zagaia só
 Foi tanto sangue de dá dó
 Os ciganos já subiro bêra ri
 É só danos todo ano nunca vi
 Paciência já num guento a pirsiguição
 Já sô um caco véi nesse meu sertão
 Tudo qui juntei foi só prá ladrão
 Futuca a tuia, pega o catadô
 Vamo plantá feijão no pó

Arrumação

Josefina sai aqui fora e vem ver
 Olha o céu nublado vai chover
 Vai termina arrebanha toda a criação
 Dos lados de lá do rio Gavião
 Chiqueira para cá já ronca o trovão
 Mexe na despensa, pega o catador
 Vamos plantar feijão no pó
 Mãe Prudência ainda não colheu o alho
 O alho roxo dessa lavoura tardia
 Empenha-te pega cesto, balaio
 Vai com a tua irmã, vai depressa
 Vai colher o alho, alho de tua avó
 Mexe na despensa, pega o catador
 Vamos plantar feijão no pó
 Lua nova onça-parda vai passar
 Seda Branca na passagem ela levou
 ponta de unha como lua fina que risca o céu
 A onça presunha a cara de réu
 O pai-de-chiqueiro a gata comeu
 Foi um trovejo com um golpe só
 Foi tanto sangue de dar dó
 Os ciganos já subiram beirando o rio
 São só danos todo ano nunca vi
 Paciência já não aguento a perseguição
 Já sou um caco velho nesse meu sertão
 Tudo que juntei foi só para ladrão
 Mexe na despensa, pega o catador
 Vamos plantar feijão no pó

(MELLO, Elomar Figueira. Arrumação. Intérprete: Elomar. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do Rio do Gavião, 1978. 1 CD. Faixa 4).

**ANEXO G – TRANSCRIÇÃO E TRANSDIALETAÇÃO DO TEXTO DA CANÇÃO
“RETIRADA”**

Retirada

Vai pela istrada inluarada
 Tanta gente a ritirá
 Levano só necessidade
 Saudade do seu lugá
 Qui ficô no muito longe
 Bem pra lá do bem pra cá
 Vai pela istrada inluarada
 Tanta gente a ritirá
 Rumano para a cidade
 Sem vontade de chegá
 Passa o dia passa tempo
 Passa o mundo divagá
 Lembrança passa com o vento
 Pidino num ritirá
 Tudo passa nesse mundo
 Só não passa o sofrimento
 Vai pela istrada inluarada
 Tanta gente a ritirá
 Sem sabê qui mais adiante
 Um retirante vai ficá
 Se eu tivesse algum querer
 Nesse mundo de inlusão
 Não dêxava qui a saudade
 Suciada com' o pená
 Vivesse pelas istrada
 Do sofrê a mendigá
 Vai pela istrada inluarada
 Tanta gente a ritirá
 Levano nos ombro a cruz
 Qui Jesus dexô ficá
 Eu não canto pur suberbo
 Nem canto pur reclamá
 Em mĩa vida de labuta
 Canto o prazê canto a dô
 E as beleza devoluta
 Qui Deus no sertão botô
 Vai pela istrada inluarada
 Tanta gente a ritirá
 Passano cum' tá se vêno
 Bebeno fé e lua

(MELLO, Elomar Figueira. Retirada. Intérprete: Elomar. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972. 1 LP. Faixa 9).

Retirada

Vai pela estrada enluarada
 Tanta gente a retirar
 Levando só necessidade
 Saudade do seu lugar
 Que ficou no muito longe
 Bem para lá do bem para cá
 Vai pela estrada enluarada
 Tanta gente a retirar
 Digirindo-se para a cidade
 Sem vontade de chegar
 Passa o dia passa tempo
 Passa o mundo devagar
 Lembrança passa com o vento
 Pedindo não retirar
 Tudo passa nesse mundo
 Só não passa o sofrimento
 Vai pela estrada enluarada
 Tanta gente a retirar
 Sem saber que mais adiante
 Um retirante vai ficar
 Se eu tivesse algum querer
 Nesse mundo de ilusão
 Não deixava que a saudade
 Associada ao penar
 Vivesse pelas estradas
 Do sofrer a mendigar
 Vai pela estrada enluarada
 Tanta gente a retirar
 Levando nos ombros a cruz
 Que Jesus deixou ficar
 Eu não canto por soberba
 Nem canto para reclamar
 Em minha vida de labuta
 Canto o prazer canto a dor
 E as belezas devolutas
 Que Deus no sertão botou
 Vai pela estrada enluarada
 Tanta gente a retirar
 Passando como se está vendo
 Bebendo fé e luar

**ANEXO H – TRANSCRIÇÃO E TRANSDIALETAÇÃO DO TEXTO DA CANÇÃO
“CURVAS DO RIO”**

Curvas do rio

Vô corrê trecho
 Vô percurá u'a terra preu pudê trabaiaá
 Pra vê se dêxo
 Essa minha pobre terra véia discansá
 Foi na Monarca a primêra dirrubada
 Dêrna d'intão é sol é fogo é táí d'inxada
 Me ispera, assunta bem
 Inté a bôca das água qui vem
 Num chora conforma 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 cunzã
 A corda pura e a cuida sem um grão de farinha
 A bença Afiloteus
 Te dêxo intregue nas guarda de Deus
 Nocença ai sôdade viu
 Pai volta pras curva do rio
 Ah mais cê veja
 Num me resta mais creto pra um
 furnicimento
 Só eu caino
 Nas mão do véi Brolino mêmro a deiz pur
 cento
 É duro môço ritirá pro trecho alêi
 C'ũa pele no osso e as alma nos bolso do véi
 Me ispera, assunta viu
 Sô imbuzêro das bêra do rio
 Conforma num chora mulé
 Eu volto se assim Deus quisé
 Num dêxa o rancho vazio
 Eu volto pras curva do rio

(MELLO, Elomar Figueira. Curvas do rio. Intérprete: Elomar. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora do Rio do Gavião, 1978. 1 CD. Faixa 18).

Curvas do rio

Vou correr trecho
 Vou procurar uma terra para eu poder
 trabalhar
 Para ver se deixo
 Essa minha pobre terra velha descansar
 Foi na monarquia a primeira derrubada
 Desde então é sol é fogo é talho de enxada
 Me espera, presta bem atenção
 Até o início das próximas chuvas
 Não chora conforma-te mulher
 Eu volto se assim Deus quiser
 Está um aperto
 Mais que tempão de Deus no sertão
 catingueiro
 Vou dar o fora
 Só dando um pulo agora em São Paulo
 Triangulo Mineiro
 É duro moço esse mosqueiro na cozinha
 A corda pura e a cuida sem um grão de
 farinha
 A benção Afiloteus
 Te deixo entregue nas guardas de Deus
 Inocência ai saudade entende
 Pai volta para as curvas do rio
 Ah mais você veja
 Não me resta mais crédito para um
 fornecimento
 Só eu caindo
 Nas mãos do velho Brolino mesmo a dez por
 cento
 É duro moço retirar-se para o trecho alheio
 Com a pele no osso e a alma nos bolsos do
 velho
 Me espera, presta atenção
 Sou como o umbuzeiro das beiras do rio
 Conforma-te não chora mulher
 Eu volto se assim Deus quiser
 Não deixa o rancho vazio
 Eu volto para as curvas do rio

**ANEXO I – TRANSCRIÇÃO E TRANSDIALETAÇÃO DO TEXTO DA CANÇÃO
“CHULA NO TERREIRO”**

Chula no terreiro

Mais cadê meus cumpanhêro, cadê
 Qui cantava aqui mais eu, cadê
 Na calçada no terrêro, cadê
 Cadê os cumpanhêros meus, cadê
 Caíro na lapa do mundo, cadê
 lapa do mundão de Deus, cadê
 Mais tinha um qui dexô o qui era seu
 pra í corrê o trecho no chão de Son Palo
 Num durô um ano o cumpanhêro se perdeu
 Cabô se atrapaiano c'ũa lua no céu
 Num certo dia num fim de labuta
 Pelas Ave-Maria chegô o fim da luta
 Foi cuano ia atravessano a rua
 parô iscupiu no chão pois se isphantô cum a
 lua
 ficô dibaxo das roda dos carro
 purriba dos iscarro oiano pra lua, ai sôdade
 Naquela hora na porta do rancho
 ela tamém viu a lua pur trais dos garrancho e
 no céu
 pertô o caçulo contra o peito seu
 o coração deu um pulo os peito istremeceu
 soltô um gemido fundo as vista iscureceu
 valei-me Sinhô Deus meu apois eu vi
 Remundo nas porta do céu, ai sôdade
 Mais tinha um qui só pidia qui a vida fosse
 U'a função noite e dia qui a vida fosse
 regada cum galinha vin queijo e doce
 sonhano a vida assim arriscô mêrmo sem
 posse
 dexano a vida ruim intão se arritirô-se
 levô-lhe um ridimúin e a festa se acabô-se, ai
 sôdade
 mais tinha um qui só vivia pra dá risada
 cuano ele aparicia a turma na calçada
 dizia evém Fulô das aligria
 covêro da tristeza e das dori maguada
 pegava a viola e riscava u'a toada
 isphantava a tristeza ispaiava a zuada, ai
 lovava os cumpanhêro nũa buniteza
 qui aos pôco pru terrêro voltava a tristeza
 esse malungo alegre e de alma manêra
 tamém tinha nos peito a febre perdedêra

Chula no terreiro

Mas cadê meus companheiros, cadê
 Que cantavam aqui comigo, cadê
 Na calçada no terreiro, cadê
 Cadê os companheiros meus, cadê
 Se perderam pelo mundo, cadê
 Pelo mundão de Deus, cadê
 Mas tinha um que deixou o que era seu
 para ir correr o trecho no chão de São Paulo
 Não durou um ano o companheiro se perdeu
 Acabou se atrapalhando com a lua no céu
 Em um certo dia num fim de labuta
 Ao final da tarde chegou ao fim da luta
 Foi quando ia atravessando a rua
 parou cuspiu no chão pois se espantou com a
 lua
 ficou debaixo das rodas dos carros
 Por cima dos escarros olhando para lua, ai
 saudade
 Naquela hora na porta do rancho
 ela também viu a lua por detrás dos arbustos
 e no céu
 apertou o caçula contra o peito seu
 o coração deu um pulo o peito estremeceu
 soltou um gemido fundo a vista escureceu
 valei-me Senhor Deus meu pois eu vi
 Raimundo nas portas do céu, ai saudade
 Mas tinha um que só pedia que a vida fosse
 Uma festa noite e dia que a vida fosse
 regada com galinha vinho queijo e doce
 sonhando a vida assim arriscou mesmo sem
 condições
 deixando a vida ruim então retirou-se
 levou-lhe um redemunho e a festa acabou-se,
 ai saudade
 mas tinha um que só vivia para dar risada
 quando ele aparecia a turma na calçada
 dizia aí vem Flor das alegrias
 coveiro da tristeza e das dores magoadas
 pegava a viola e riscava uma toada
 espantava a tristeza espalhava a zoada, ai
 louvava os companheiros com uma beleza
 que aos poucos para o terreiro voltava a
 tristeza

se paxonô pr'ũa moça num dia de fêra
 norano qui a mucama já era cumpanhêra
 de um valentão de fama e acabadô de fêra
 o cujo cuano sôbe vei feito u'a fera
 pois tinha fama de nobre e de qualqué manêra
 calô c'ũa punhalada a ave cantadêra
 covêro das tristeza e das dori maguada
 morreu, cuma me dói, d'ũa moda mangada
 c'ũa lágrima nos ói e na bôca u'a risada, ai
 sôdade

E mais cadê aquele vaquêro Antenôro
 cum seu burro trechêro e seu gibão de côro
 esse era um cantadô dos bem adederente
 cantano sem viola alegrava a gente
 no ano passado na derradêra inchente
 o Gavião danado urrava valente, ai sôdade
 chegô intão u'a boiada do Norte
 o dono e os vaquêro arriscaro a sorte
 o risultado dessa travissia
 foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria
 o risultado da bramura foi
 qui o ri levô os vaquêro o dono os burro e os
 boi, ai sôdade
 derna dintão Antenôro sumiu
 dos muito qui a qui passa jura qui já viu
 na Carantonha, na serra incantada
 pelas hora medonha vaga u'a boiada
 o trem siguin' um vaquêro canôro
 a tuada e o rompante jura é de Antenôro
 Ah, ah, ah, ê boi
 ê ê boi lá ê boi lá ê boi lá

(MELLO, Elomar Figueira. Chula no terreiro.
 Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na
 quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista:
 Gravadora e Editora do Rio do Gavião, 1978. 1 CD.
 Faixa 6).

esse camarada alegre e de alma maneira
 também tinha no peito a febre perdedoura
 se apaixonou por uma moça em um dia de
 feira

ignorando que a moça já era companheira
 de um valentão de fama e acabador de feira
 o cujo quando soube veio como uma fera
 pois tinha fama de nobre e de qualquer
 maneira

calou com uma punhalada a ave cantadeira
 coveiro da tristeza e das dores magoadas
 morreu, como dói-me, de uma moda
 escarnecida
 com lágrimas nos olhos e na boca uma risada,
 ai saudade

E também cadê aquele vaqueiro Antenor
 com seu burro trecheiro e seu gibão de couro
 esse era um cantador dos mais diferentes
 cantando sem viola alegrava a gente
 no ano passado na derradeira enchente
 o Gavião danado urrava valente, ai saudade
 chegou então uma boiada do Norte
 o dono e os vaqueiros arriscaram a sorte
 o resultado dessa travessia
 foi um sucesso triste, Virgem-Ave-Maria
 o resultado da fúria foi
 que o rio levou os vaqueiros o dono os burros
 e os bois, ai saudade
 desde então Antenor sumiu
 dos muitos que por aqui passam juram que já
 viram

na Carantonha, na serra encantada
 pelas hora medonhas vaga uma boiada
 a comitiva seguindo um vaqueiro canoro
 a toada e o rompante juram é de Antenor
 Ah, ah, ah, ê boi
 ê ê boi lá ê boi lá ê boi lá

ANEXO J – TRANSCRIÇÃO E TRANSDIALETAÇÃO DO TEXTO DA CANÇÃO “O PEÃO NA AMARRAÇÃO”

O peão na amarração

Inconto a sulina amansa
 Ricostado aqui no chão
 Na sombra dos imbuzêro
 Vomo intrano in descursão
 É o tempo qui os pé discança
 E isfria os calo das mĩa mão
 Vô poïano nessa trança
 A vida in descursão
 Na sombra dos imbuzêro
 No canto de amarração
 Tomo falano da vida
 Fela vida do pãõ
 Inconto a sulina amansa
 E isfria os calo da mão
 U'a vontade é a qui me dá
 Tali cuma u'a tentação
 Dum dia arresolvê
 Infiá os pé pelas mão
 Pocá arrôcho pocá cia
 Jogá a carga no chão
 I rinchá nas ventania
 Quebrada dos chapadão
 Nunca mais vim nun currá
 Nunca mais vê rancharia
 É a ceguêra de dexá um dia de sê pãõ
 Num dançá mais amarrado
 Pru pescoço cum cordão
 De não sê mais impregado
 E tomém num sê patrão
 U'a vontade é a qui me dá
 Dum dia arresolvê
 Jogá a carga no chão
 Cumo a cigarra e a furniga
 Vô levano meu vivê
 Trabaiano pra barriga
 E cantano inté morrê
 Venceno a má fé e a intriga
 Do Tinhoso as tentação
 Cortano foias pra amiga
 Parano ponta c'as mão
 Cumo a cigarra e a furniga
 Cantano e gaiano o pão
 Vô cantano inconto posso

O peão na amarração

Enquanto o sol quente amansa
 Recostados aqui no chão
 Nas sombras dos umbuzeiros
 Vamos entrando em discussão
 É o tempo que os pés descansam
 E esfriam os calos das minhas mãos
 Vou pondo nessa trança
 A vida em discussão
 Nas sombras dos umbuzeiros
 No canto de amarração
 Estamos falando da vida
 Amarga vida do peão
 Enquanto o sol quente amansa
 E esfriam os calos das mãos
 Uma vontade é a que me dá
 Tal como uma tentação
 De um dia resolver
 Enfiar os pés pelas mãos
 Arrebtar o arrocho e a cilha
 Jogar a carga no chão
 E relinchar na ventania
 Nos ermos dos chapadões
 Nunca mais vir em um curral
 Nunca mais ver rancharias
 É o desejo de deixar um dia de ser peão
 Não dançar mais amarrado
 Pelo pescoço com cordão
 De não ser mais empregado
 E também não ser patrão
 Uma vontade é a que me dá
 De um dia resolver
 Jogar a carga no chão
 Como a cigarra e a formiga
 Vou levando meu viver
 Trabalhando para a barriga
 E cantando até morrer
 Vencendo a má fé e a intriga
 Do Tinhoso as tentações
 Cortando folhas para a amiga
 Aparando as pontas com as mãos
 Como a cigarra e a formiga
 Cantando e ganhando o pão
 Vou cantando enquanto posso

Apois sonhá num posso não
 No tempo qui acenta o almoço
 Eu soïn qui num sô mais pão
 U'a vontade aqui mi dá
 Dum dia arresolvê
 Quebrá a cerca da manga
 E dexá de sê boi-manso
 Dexá carro dexá canga
 De trabaiá sem descanso
 Me alevantá nos carrasco
 Lá nos derradêro sertão
 Vazá as ponta afiá os casco
 Boi turuna e barbatão
 É a ceguera de dexá
 Um dia de ser pão
 De nun comprá nem vendê
 Robá isso tomém não
 De num sê mais impregado
 I tomém num sê patrão
 U'a vontade qui me dá
 Dum dia arresolvê
 Boi turuna e barbatão
 Toda vez qui vô cantá
 O canto de amarração
 Me dá um pirtucho na güela
 E um nó no coração
 Mais a canga no pescoço
 Deus ponhô pru modi Adão
 Dessa Lei nunca mi isqueço
 Cum suó cumê o pão
 Mermo Jesus cuano moço
 Na Terra tomém foi pão
 E toda vez qui fô cantá
 Pra mim livrá da tentação
 Pr'essa cocêra cabá
 Num canto mais amarração

pois sonhar não posso não
 No tempo que assenta o almoço
 Eu sonho que não sou mais peão
 Uma vontade que me dá
 De um dia resolver
 Quebrar a cerca da manga
 E deixar de ser boi-manso
 Deixar carro deixar canga
 De trabalhar sem descanso
 Me levantar nos carrascais
 Lá nos extremos do sertão
 Ajustar as pontas afiar os cascos
 Boi forte e bravio
 É o desejo de deixar
 Um dia de ser peão
 De não comprar nem vender
 Roubar isso também não
 De não ser mais empregado
 E também não ser patrão
 Uma vontade que me dá
 De um dia resolver
 Boi forte e bravio
 Toda vez que vou cantar
 O canto de amarração
 Me dá um aperto na goela
 E um nó no coração
 Mas a canga no pescoço
 Deus pôs por causa de Adão
 Dessa Lei nunca me esqueço
 Com suor comer o pão
 Mesmo Jesus quando moço
 Na Terra também foi peão
 E toda vez que for cantar
 Para me livrar da tentação
 Para essa vontade passar
 Não canto mais amarração

(MELLO, Elomar Figueira. O peão na amarração.
 Intérprete: Elomar. *In*: MELLO, Elomar Figueira.
Cartas catingueiras. Vitória da Conquista: Gravadora
 e Editora do Rio do Gavião, 1983. 2 CDs. Disco 1,
 faixa 7).

**ANEXO K – TRANSCRIÇÃO E TRANSDIALETAÇÃO DO TEXTO DA CANÇÃO
“NA QUADRADA DAS ÁGUAS PERDIDAS”**

Na quadrada das águas perdidas

Da Carantonha mili légua a caminhá
Muito mais, inda mais, muito mais, inda mais
Da Vaca Seca, Sete Vage inda pra lá
Muito mais, inda mais, muito mais, inda mais
Dispois dos derradêro cantão do sertão
Lá na quadrada das água perdida
Reis, Mãe-Siõra
Beleza isquicida
Bens, a lagoa arriscosa função
Ô Câindo chiquera as cabra mais cedo
Aparta os cabrito mi cura Segredo
Chincha Lubião, esse bode malvado
Travanca o chiquêro
Ti avia a cuidá
Alas qui as polda di Sheda rincháro ao lúá
Na madrugada suadas de medo pra lá
Runcas levando acesas candeia inlusão

Da Carantonha mili légua a caminhá
Muito mais, inda mais, muito mais, inda mais
Mil badaronha tem qui tê pra chegá lá
Muito mais, inda mais, muito mais, inda mais
Sete jinela sete sala um casarão
Laço dos Môra
Varge dos Trumento
Velhos Domingos
Casa dos Sarmentos
Moças, siõras
Mitriosa função
Dá pressa in Guilora a ingomá nossos terno
Albarda as jumenta cum as capa de inverno
Cuida as ferramenta num dêxa ela vê
Si não pode ela num anuí nois í
Onte pr'os norte de Mina o relampo raiô
Mucadim a mãe-do-ri as águas já tomô
Anda muntemo o mondengo pra nois í pra lá

Da Carantonha mili légua a caminhá
muito mais, inda mais, muito mais, inda mais
mil badaronha tem qui tê pra chegá lá
muito mais, inda mais, muito mais, inda mais
sete jinela sete sala um casarão
lá na quadrada das água perdida

Na quadrada das águas perdidas

Da Carantonha mil léguas a caminhar
Muito mais, ainda mais, muito mais, ainda
mais
Da Vaca Seca, Sete Vargens ainda para lá
Muito mais, ainda mais, muito mais, ainda
mais
Depois dos derradeiros limites do sertão
Lá na quadrada das águas perdidas
Reis, Mãe-Senhora
Beleza esquecida
Bens, a lagoa arriscada festa
Ô Cândido chiqueira as cabras mais cedo
Aparta os cabritos me cura Segredo
Cincha Lubião, esse bode malvado
Tranca o chiqueiro
Apressa-te a cuidar
Eis que as poldras de Sheda relincharam ao
luar

Na madrugada suadas de medo para lá
Runcas levando acesas candeias ilusão

Da Carantonha mil léguas a caminhar
Muito mais, ainda mais, muito mais, ainda
mais
Mil artimanhas tem que ter para se chegar lá
Muito mais, ainda mais, muito mais, ainda
mais
Sete janelas sete salas um casarão
Laço dos Moura
Vargem dos Tormentos
Velhos Domingos
Casa dos Sarmentos
Moças, senhoras
Misteriosa festa
Apressa Gloria para engomar nossos ternos
Cobre as jumentas com as capas de inverno
Cuida das ferramentas não deixa que ela veja
Se não pode ela não nos consentir irmos
Ontem para o norte de Minas o relâmpago
raiou
Pode acontecer que a mãe-do-rio as águas já
tomou
Anda tomemos iniciativa para irmos para lá

laço dos Mõra
 beleza isquicida
 reis, Mãe-Sõra
 Varge dos Trumento
 Velhos Domingos
 Casa dos Sarmentos
 lá na quadrada das água perdida

(MELLO, Elomar Figueira. Na quadrada das águas
 perdidas. Intérprete: Elomar. *In*: MELLO, Elomar
 Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória
 da Conquista: Gravadora e Editora do Rio do Gavião,
 1978. 1 CD. Faixa 2).

Da Carantonha mil léguas a caminhar
 muito mais, ainda mais, muito mais, ainda
 mais
 mil artimanhas tem qui ter para chegar lá
 muito mais, ainda mais, muito mais, ainda
 mais
 sete janelas sete salas um casarão
 lá na quadrada das águas perdidas
 laço dos Moura
 beleza esquecida
 reis, Mãe-Senhora
 Vargem dos Tormentos
 Velhos Domingos
 Casa dos Sarmentos
 lá na quadrada das águas perdidas

ANEXO L – TRANSCRIÇÃO E TRANSDIALETAÇÃO DO TEXTO DA CANÇÃO “O VIOLEIRO”

O violeiro

Vô cantá no cantori primêro
 As coisa lá da mña mudernage
 Qui mi fizeram errante e violêro
 Eu falo sero e num é vadiage
 E pra você qui agora está me ovino
 Juro intê pelo Santo Minino
 Virge Maria qui ôve o qui eu digo
 Se fô mintira me manda o castigo
 Apois pra o cantadô e violêro
 Só há três coisa nesse mundo vão
 Amô, furria, viola, nunca dinhêro
 Viola, furria, amô, dinhêro não
 Cantadô de trovas e martelo
 De gabinete, ligêra e moirão
 Ai cantadô já curri o mundo intêro
 Já intê cantei nas porta de um castelo
 De um rei qui se chamava de João
 Pode acreditá meu companhêro
 Dispois de tê cantado o dia intêro
 O rei me disse fica eu disse não
 Apois pra o cantadô e violêro
 Só há três coisa nesse mundo vão
 Amô, furria, viola, nunca dinhêro
 Viola, furria, amô, dinhêro não
 Si eu tivesse di vivê obrigado
 Um dia iantes desse dia eu morro
 Deus fez os home e os bicho tudo fôro
 Já vi iscrito no Livro Sagrado
 Qui a vida nessa terra é u'a passage
 E cada um leva um fardo pesado
 É um insinament' qui derna a mudernage
 Eu trago bem dent' do coração guardado
 Apois pra o cantadô e violêro
 Só há três coisa nesse mundo vão
 Amô, furria, viola, nunca dinhêro
 Viola, furria, amô, dinhêro não
 Tive muita dô de não tê nada
 Pensano qui esse mundo é tudo tê
 Mais só dispois de pená pela istrada
 Beleza na pobreza é qui vim vê
 Vim vê na procissão o lôvado seja
 O malassombro das casa abandonada
 Coro de ceg' nas porta das igreja

O violeiro

Vou cantar no cantorio primeiro
 As coisas lá da minha mocidade
 Que me fizeram errante e violeiro
 Eu falo sério e não é vadiagem
 E para você que agora está me ouvindo
 Juro até pelo Santo Menino
 Virgem Maria que ouve o que eu digo
 Se for mentira me manda o castigo
 Pois para o cantador e violeiro
 Só há três coisa nesse mundo vão
 Amor, alforria, viola, nunca dinheiro
 Viola, alforria, amor, dinheiro não
 Cantador de trovas e martelo
 De gabinete, ligeira e mourão
 Ai cantador já corri o mundo inteiro
 Já até cantei nos portais de um castelo
 De um rei que se chamava João
 Pode acreditar meu companheiro
 Depois de ter cantado o dia inteiro
 O rei me disse fica e eu disse não
 Pois para o cantador e violeiro
 Só há três coisas nesse mundo vão
 Amor, alforria, viola, nunca dinheiro
 Viola, alforria, amor, dinheiro não
 Se eu tivesse de viver por obrigação
 Um dia antes desse dia eu morreria
 Deus fez os homens e os bichos todos livres
 Já vi escrito no Livro Sagrado
 Que a vida nessa terra é uma passagem
 E cada um leva um fardo pesado
 É um ensinamento que desde a mocidade
 Eu trago bem dentro do coração guardado
 pois para o cantador e violeiro
 Só há três coisas nesse mundo vão
 Amor, alforria, viola, nunca dinheiro
 Viola, alforria, amor, dinheiro não
 Tive muita dor de não ter nada
 Pensando que esse mundo é tudo ter
 Mais só depois de penar pelas estradas
 Beleza na pobreza é que vim ver
 Vim ver na procissão o louvado seja
 O mal assombro das casas abandonadas
 Coro de cego nas portas das igrejas

E o ermo da solidão das istrada
 Apois pra o cantadô e violêro
 Só há treis coisa nesse mundo vão
 Amô, furria, viola, nunca dinhêro
 Viola, furria, amô, dinhêro não
 Pispiano tudo do começo
 Eu vô mostrá como faz uma pachola
 Qui inforca o pescoço da viola
 rivira toda a moda pelo avesso
 E sem arrepará se é noite ou dia
 Vai longe cantá o bem da furria
 Sem um tustão na cuia o cantadô
 Canta inté morrê o bem do amô
 Apois pra o cantadô e violêro
 Só há treis coisa nesse mundo vão
 Amô, furria, viola, nunca dinhêro
 Viola, furria, amô, dinhêro não

E o ermo da solidão das estradas
 pois para o cantador e violeiro
 Só há três coisas nesse mundo vão
 Amor, alforria, viola, nunca dinheiro
 Viola, alforria, amor, dinheiro não
 Principiando tudo do começo
 Eu vou mostrar como faz um gabola
 Que enforca o pescoço da viola
 revira toda a moda pelo avesso
 E sem reparar se é noite ou dia
 Vai longe cantar o bem da alforria
 Sem um tostão na cuia o cantador
 Canta até morrer o bem do amor
 pois para o cantador e violeiro
 Só há três coisa nesse mundo vão
 Amor, alforria, viola, nunca dinheiro
 Viola, alforria, amor, dinheiro não

(MELLO, Elomar Figueira. O violeiro. Intérprete:
 Elomar. *In*: MELLO, Elomar Figueira. **Das barrancas
 do rio Gavião**. São Paulo: PolyGram, 1972. 1 LP.
 Faixa 1).

**ANEXO M – TRANSCRIÇÃO E TRANSDIALETAÇÃO DO TEXTO DA CANÇÃO
“CANTIGA DO ESTRADAR”**

Cantiga do estradar

Tá fechano sete tempo
 Qui mña vida é camia
 pulas istrada do mundo
 dia e noite sem pará
 já visitei os sete rêno
 Adonde eu tña qui cantá
 sete didal de veneno
 traguei sem pestanejá
 Mais duras penas só eu veno
 ôtro cristão pra suportá
 Sô irimão do sofrimento
 de pauta véa c'ua dô
 ajuntei no isquicimento
 o qui o baldono guardô
 Meus meste a istrada e o vento
 quem na vida me insinô
 vô me alebrano na viage
 das pinura qui passei
 daquelas duras passage
 nos lugari adonde andei
 só de pensá me dá friage
 nos sucesso qui assentei
 na mña lembrança
 ligião de condenados
 nos grilhão acorrentados
 nas treva da inguinorança
 sem a luiz do Grande Rei
 tudo isso eu vi nas mña andança
 nos tempo qui eu bascuia
 o trecho alêi
 tô de volta já faiz tempo
 qui dêxei o meu lugar
 Isso se deu cuãno moço
 qui eu saí a percurá
 Nas inlusão qui hai no mundo
 Nas bramura qui hai pru lá
 Saltei pur profundos poço
 Qui o tñoso tem pru lá
 Jesus livrô derna d'eu moço
 do raivoso me pãia
 já passei pur tantas prova
 inda tem prova a infrentá
 vô cantano mñas trova

Cantiga do estradar

Está fechando sete tempos
 Qui minha vida é caminhar
 pelas estradas do mundo
 dia e noite sem parar
 já visitei os sete reinos
 Onde eu tinha que cantar
 sete dedais de veneno
 traguei sem pestanejar
 Mas duras penas só eu vendo
 outro cristão para suportar
 Sou irmão do sofrimento
 de pacto antigo com a dor
 juntei no esquecimento
 o que o abandono guardou
 Meus mestres a estrada e o vento
 quem na vida me ensinaram
 vou me lembrando na viagem
 das penúrias que passei
 daquelas duras passagens
 nos lugares aonde andei
 só de pensar me dá calafrios
 nos acontecimentos que guardei
 na minha lembrança
 legiões de condenados
 nos grilhões acorrentados
 nas trevas da ignorância
 sem a luz do Grande Rei
 tudo isso eu vi nas minhas andanças
 nos tempos que eu vasculhava
 o trecho alheio
 Estou de volta já faz tempo
 que deixei o meu lugar
 Isso se deu quando moço
 que eu saí a procurar
 Nas ilusões que há no mundo
 Nos desgraças que há por lá
 Saltei por profundos poços
 Que o tnhoso tem por lá
 Jesus livrou-me desde eu moço
 do raivoso me apanhar
 já passei por tantas provas
 ainda tem provas a enfrentar
 vou cantando minhas trovas

qui ajuntei no camiã
 lá no céu vejo a lua nova
 cumpaia do istradá
 ele insinô qui nós vivesse
 a vida aqui só pru passá
 qui nós intonce invitasse
 o mau disejo e o coração
 nós prufiasse pra sê branco
 inda mais puro
 qui o capucho do algodão
 qui nun juntasse dividisse
 nem negasse a quem pidisse
 nosso amô o nosso bem
 nossos terém nosso perdão
 só assim nois vê a face Ogusta
 do qui habita nos altos céus
 o Piedoso o Manso o Justo
 o Fiel e cumpassivo
 Sîô de mortos e vivos
 nosso Pai e nosso Deus
 disse qui haverá de voltá
 cuano essa terra pecadora
 marguiada in transgressão
 tivesse chêa de violênça
 de rapina de mintira e de ladrão

que juntei no caminhar
 lá no céu vejo a lua nova
 companhia do estradar
 ele ensinou que nós vivêssemos
 a vida aqui só por passar
 que nós então evitássemos
 o mau desejo e o coração
 empenhássemos para ser branco
 ainda mais puro
 que um capucho de algodão
 que não juntássemos dividíssemos
 nem negássemos a quem pedisse
 nosso amor o nosso bem
 nossos teréns nosso perdão
 só assim veremos a face Augusta
 do que habita nos altos céus
 o Piedoso o Manso o Justo
 o Fiel e compassivo
 Senhor de mortos e vivos
 nosso Pai e nosso Deus
 disse que voltará
 quando essa terra pecadora
 mergulhada em transgressão
 estivesse cheia de violência
 de rapina de mentira e de ladrão

(MELLO, Elomar Figueira. Cantiga do estradar.
 Intérprete: Elomar. In: MELLO, Elomar Figueira.
Cartas catingueiras. Vitória da Conquista: Gravadora
 e Editora do Rio do Gavião, 1983. 2 CDs. Disco 1,
 faixa 1).