



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

MARIA BIANCA DA SILVA MARQUES

**A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA ANIMALIDADE EM CANÇÕES DE LUIZ
GONZAGA**

**FORTALEZA
2025**

MARIA BIANCA DA SILVA MARQUES

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA ANIMALIDADE EM CANÇÕES DE LUIZ
GONZAGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Linguística.
Área de concentração: Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes.

FORTALEZA
2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M319c Marques, Maria Bianca da Silva.

A construção discursiva da animalidade em canções de Luiz Gonzaga / Maria Bianca da Silva Marques. – 2025.

157 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2025.

Orientação: Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes.

1. Luiz Gonzaga. 2. Animalidade. 3. Investimentos discursivos. 4. Discurso literomusical brasileiro. I. Título.

CDD 410

MARIA BIANCA DA SILVA MARQUES

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA ANIMALIDADE EM CANÇÕES DE LUIZ
GONZAGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Linguística.
Área de concentração: Linguística.

Aprovada em 26/09/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dra. Maria Das Dores Nogueira Mendes (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Carlos Félix Piovezani Filho
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Profa. Dr. Lucas Martins Gama Khalil
Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

A meus pais, vocês são “a tradução do que é o amor”.
A Pepito (*In memorian*), Lola e Freddie, meus animais, meus amigos.

A meu tio, José Audízio Marques (*In memorian*), a primeira referência
de vaqueiro vestido de chapéu e gibão que guardo em minhas
memórias. E a quem, quando os recursos científicos me foram
escassos, recorri para me ajudar, com seu humor e conhecimento de
causa, a decifrar a arquitetura vocabular do dialeto sertanejo nas
canções gonzagueanas.

“O vaqueiro quando parte para outro mundo, Deus perdoa os pecados”.
Vicente Jacó

AGRADECIMENTOS

A Deus, força motriz que rege minha vida.

Aos meus amados pais, minha mãe, Irismar, por ter doad o tudo o que tinha e, muitas vezes, o que não tinha, para que eu pudesse me dedicar aos estudos. E meu pai, José Anízio, o homem mais carinhoso que conheço, por sempre me incentivar e me acolher com um abraço acalentador.

À minha irmã gêmea, Beatriz, com quem divido a vida desde 1997 e por ser a luz que me guia nos momentos de escuridão.

Ao meu irmão, Felipe, que tem sido um apoio fundamental em minha jornada. Embora suas palavras sejam poucas, seus gestos de cuidado falam mais alto do que qualquer discurso.

À minha grande amiga e cunhada, Jocélia, seu auxílio nessa reta final foi imprescindível para que eu conseguisse tempo hábil para concluir a escrita dessa dissertação.

Às minhas tias (e mães de coração), Fátima e Margarida, por todo o cuidado e pelas orações constantes.

À minha prima-irmã, Guadalupe, que sempre foi uma grande inspiração em minha vida. Foi ela quem despertou em mim o amor pela leitura, um presente que moldou minha visão de mundo e minha trajetória acadêmica.

À minha querida amiga e orientadora, Das Dores, sua orientação e apoio foram fundamentais desde os primeiros passos da minha graduação, quando me acolheu com paciência e generosidade, ensinando-me a encarar as dificuldades, mesmo com medo, e a compreender que as críticas são, na verdade, instrumentos valiosos de aprendizado, e não indicativos de fracasso. Sou imensamente grata pela sua dedicação, por me ajudar a crescer não só como pesquisadora, mas também como pessoa.

Ao irmão que a vida acadêmica me deu, Wesley, por acreditar em mim mais do que eu mesma, foi quem praticamente me obrigou a participar do processo seletivo do mestrado, que aguenta minhas ‘brutalidades’ há oito anos e cujo senso de humor (duvidoso) despertam o meu lado mais leve.

A todos meus familiares, em especial a meus primos, Eduarda, Mikael, Jordânia e Sarah, que fazem parte das minhas memórias de infância, presentes desde que me entendo por gente e que tornam minha vida mais feliz.

Às minhas amigas Melissa e Diana, por me apoiarem em todas as decisões, por entenderem minhas ausências, sendo meu ponto de apoio e desabafo nos momentos mais difíceis.

Ao Juan, que em meio às intensas rotinas de estudo e desafios foi uma presença constante. Mesmo quando eu descontava meus estresses e frustrações, ele com imensa paciência, me escutava, oferecendo apoio sem pressa de respostas ou julgamentos. Sua companhia silenciosa, muitas vezes, foi o que mais me acalmou, trazendo a tranquilidade necessária para seguir em frente.

Ao meu eterno amigo, Hiago, que se foi cedo demais, mas que sei que lá do céu ele está rindo e orgulhoso da “princesinha da Serra” (piada interna).

Ao Prof. Nelson Costa, por todas as contribuições teóricas que deu ao meu trabalho, pela leitura atenta e pelas críticas sempre construtivas.

Ao Prof. Carlos Piovezani, por sua leitura crítica que enriqueceu minha pesquisa tanto na qualificação como na defesa.

Ao Prof. Lucas Khalil, por sua leitura minuciosa e que trouxe generosas contribuições na minha banca de defesa.

Aos amigos do Grupo de pesquisa Discurso, cotidiano e práticas culturais – Grupo Discuta (UFC), por todos os ricos debates e aprendizados compartilhados ao longo desses anos.

Às amigas da graduação, Luciana e Ana Maria, que vivenciaram comigo momentos felizes e nervosos na UFC, não consigo imaginar esse percurso sem vocês, mas com certeza teria sido muito mais sem graça.

Aos funcionários da UFC, mais especificamente os do PPGlin, que possibilitaram a realização do meu curso de mestrado.

À CAPES, pelo apoio financeiro que possibilitou minha dedicação exclusiva nesses dois anos de pesquisa.

Oda al gato
(Pablo Neruda)

Los animales fueron
imperfectos,
largos de cola, tristes
de cabeza.
Poco a poco se fueron
componiendo,
haciéndose paisaje,
adquiriendo lunares, gracia, vuelo.

RESUMO

Neste trabalho, investigamos a construção discursiva da animalidade em canções de Luiz Gonzaga. Para isso, delineamos os seguintes objetivos específicos: i) identificar de que forma (s) a presença do animal não humano se relaciona com a construção de cenografias nas canções de Luiz Gonzaga; ii) delinejar quais tipos de relações se estabelecem entre os modos de representação do animal não humano e a construção de perfis éticos diversos em canções de Luiz Gonzaga; iii) observar de qual (is) forma (s) a animalidade, presentes nas canções de Luiz Gonzaga, se relaciona com o investimento linguístico; iv) investigar como o investimento vocal e vocoverbal de Luiz Gonzaga se constrói por meio da referência a voz e aos sons dos animais em canções interpretadas pelo artista. A pesquisa é fundamentada na Análise do Discurso de base enunciativa, utilizando as formulações teóricas acerca dos conceitos de posicionamento, investimento linguístico, *ethos* discursivo e cenografia (2000, 2006, 2008, 2010, 2013, 2015, 2020) propostas por Dominique Maingueneau e aplicadas por Costa (2012) ao posicionamento dos Forrozeiros no discurso literomusical brasileiro e por Mendes (2021) ao investimento vocal do Pessoal do Ceará. Além disso, fundamentamo-nos nas pesquisas de Maciel (2016) sobre a animalidade no âmbito da literatura, do emprego desse conceito por Mendes (2019) ao discurso literomusical para crianças e os estudos de Alves (2020) que ao analisar discursos do agronegócio brasileiro traça um panorama geral sobre as relações entre homens e animais na história. A análise nos permite observar que o fenômeno da animalidade influencia na construção dos quatro investimentos discursivos. Em relação ao investimento cenográfico, percebemos uma recorrência à construção de diálogos plurivocais e monovocais, além da mobilização de cenografias encaixadas, que, em alguns casos, estão relacionadas com cenas genéricas de outros gêneros discursivos, como o manifesto, e tipologias textuais, como a, descrição, a narração. Ademais, o animal não humano também corrobora para construção de cronografias cíclicas (ciclo do gado, ciclo migratório). Em relação ao investimento linguístico, observamos que, nas canções, há uma predominância do plurilinguismo interno e através dele podemos identificar recursos utilizados para estabelecer vínculos interespécies, como as onomatopeias vocais e não vocais. Já no que concerne ao investimento ético, identificamos que as formas de representação do animal não humano relacionam-se com as dimensões do *ethos* propostas por Maingueneau (2018), principalmente com as dimensões categorial e experiencial. No entanto, os perfis éticos identificados também são reforçados na dimensão ideológica que compõe o *ethos* dos locutores e o *ethos* projetado dos (as) personagens das canções. Por fim, sobre o investimento vocal e vocoverbal, observamos que o enunciador investe em intervocalidades onomatopeicas mostradas vocais e/ou não vocais para imitar a voz ou o som que os animais não humanos produzem. Além de intervocoverbalidades onomatopeicas para destacar a manifestação dessas vozes e sons que os animais não humanos reproduzem na articulação com as cenografias das canções. Dessa forma, concluímos que a construção discursiva da animalidade nas canções de Luiz Gonzaga se dá por meio de um triplo movimento que se relaciona com as formas de relação entre o enunciador e os animais humanos e não humanos nas canções: o enunciador pode falar “com” os animais, falar “como”/por os animais e/ou falar “sobre” os animais.

Palavras-chave: Luiz Gonzaga; animalidade; investimentos discursivos; discurso literomusical brasileiro.

RESUMEN

En este trabajo, investigamos la construcción discursiva de la animalidad en las canciones de Luiz Gonzaga. Para ello, establecemos los siguientes objetivos específicos: i) identificar de qué forma(s) la presencia del animal no humano se relaciona con la construcción de escenografías en las canciones de Luiz Gonzaga; ii) delinean qué tipos de relaciones se establecen entre los modos de representación del animal no humano y la construcción de perfiles éticos diversos en las canciones de Luiz Gonzaga; iii) observar de qué forma(s) la animalidad presente en las canciones de Luiz Gonzaga se relaciona con la inversión lingüística; iv) investigar cómo la inversión vocal y vocoverbal de Luiz Gonzaga se construye a través de la referencia a la voz y los sonidos de los animales en las canciones interpretadas por el artista. La investigación está fundamentada en el Análisis del Discurso de base enunciativa, utilizando las formulaciones teóricas acerca de los conceptos de posicionamiento, inversión lingüística, ethos discursivo y escenografía (2000, 2006, 2008, 2010, 2013, 2015, 2020) propuestas por Dominique Maingueneau y aplicadas por Costa (2012) al posicionamiento de los Forrozeiros en el discurso literomusical brasileño y por Mendes (2021) en la inversión vocal del Pessoal do Ceará. Además, nos fundamentamos en las investigaciones de Maciel (2016) sobre la animalidad en el ámbito de la literatura, en el empleo de este concepto por Mendes (2019) en el discurso literomusical para niños y en los estudios de Alves (2020), quien al analizar los discursos del agronegocio brasileño traza un panorama general sobre las relaciones entre los seres humanos y los animales en la historia. El análisis nos permite observar que el fenómeno de la animalidad influye en la construcción de los cuatro tipos de inversión discursiva. En relación con la inversión escenográfica, percibimos una recurrencia en la construcción de diálogos plurivocales y monovocales, además de la movilización de escenografías encajadas, que, en algunos casos, están relacionadas con escenas genéricas de otros géneros discursivos, como el manifiesto, y tipologías textuales, como la descripción y la narración. Además, el animal no humano también contribuye a la construcción de cronografías cíclicas (ciclo del ganado, ciclo migratorio). En relación con la inversión lingüística, observamos que, en las canciones, hay una predominancia del plurilingüismo interno y, a través de él, podemos identificar recursos utilizados para establecer vínculos interespecies, como las onomatopeyas vocales y no vocales. En cuanto a la inversión ética, identificamos que las formas de representación del animal no humano se relacionan con las dimensiones del ethos propuestas por Maingueneau (2018), principalmente con las dimensiones categorial y experiencial. Sin embargo, los perfiles éticos identificados también se refuerzan en la dimensión ideológica que compone el ethos de los locutores y el ethos proyectado de los (las) personajes de las canciones. Por último, sobre la inversión vocal y vocoverbal, observamos que el enunciador invierte en intervocalidades onomatopéicas, tanto vocales como no vocales, para imitar la voz o el sonido que los animales no humanos producen. Además de las intervocoverbalidades onomatopéicas, se destacan las manifestaciones de estas voces y sonidos que los animales no humanos reproducen en la articulación con las escenografías de las canciones. De esta manera, concluimos que la construcción discursiva de la animalidad en las canciones de Luiz Gonzaga se realiza a través de un triple movimiento que se relaciona con las formas de relación entre el enunciador y los animales humanos y no humanos en las canciones: el enunciador puede hablar “con” los animales, hablar “como”/por los animales y/o hablar “sobre” los animales.

Palabras clave: Luiz Gonzaga; animalidad; inversiones discursivas; discurso literomusical brasileño.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A ANÁLISE DO DISCURSO.....	16
2.1	Discursos constituintes.....	16
2.2	Posicionamento e investimento.....	17
2.2.1	<i>Investimento cenográfico.....</i>	19
2.2.2	<i>Investimento ético.....</i>	23
2.2.3	<i>Investimento linguístico.....</i>	26
2.2.4	<i>Investimentos vocal e vocoverbal.....</i>	28
2.3	Discurso literomusical brasileiro.....	32
2.3.1	<i>Os forrozeiros.....</i>	34
2.3.2	<i>O homem do baião, o rei dos animais: contexto de produção do discurso de Luiz Gonzaga.....</i>	37
3	DISCURSOS SOBRE O ANIMAL.....	41
3.1	O animal na história e na filosofia.....	41
3.2	Animalidade na literatura.....	46
3.3	Animalidade e posicionamentos do discurso literomusical brasileiro.....	47
4	ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	51
4.1	Caracterização da pesquisa.....	51
4.2	Delimitação do universo e da amostra.....	51
4.3	Procedimento de coleta e análise de dados.....	54
5	A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA ANIMALIDADE EM CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA.....	56
5.1	Análise dos fonogramas.....	56
5.1.1	<i>Samarica Parteira (Zé Dantas. Interpretado por Luiz Gonzaga, 2014)</i>	56
5.1.1.1	<i>Animalidade.....</i>	59
5.1.1.2	<i>Investimento Cenográfico.....</i>	64
5.1.1.3	<i>Investimento Linguístico.....</i>	71
5.1.1.4	<i>Investimento Ético.....</i>	75
5.1.1.4.1	<i>Ethos do capitão Balbino.....</i>	75

5.1.1.4.2	Ethos de Samarica.....	77
5.1.1.4.3	Ethos de Lula.....	81
5.1.1.5	<i>Investimento vocal e vocoverbal.....</i>	83
5.1.2	<i>A morte do vaqueiro (Nelson Barbalho e Luiz Gonzaga, 2013).....</i>	86
5.1.2.1	<i>Animalidade.....</i>	88
5.1.2.2	<i>Investimento Cenográfico.....</i>	90
5.1.2.3	<i>Investimento Linguístico.....</i>	92
5.1.2.4	<i>Investimento Ético.....</i>	93
5.1.2.5	<i>Investimento vocal e vocoverbal.....</i>	96
5.1.3	<i>Apologia ao jumento (O jumento é nosso irmão) (Luiz Gonzaga – José Clementino, 2014)</i>	97
5.1.3.1	<i>Animalidade.....</i>	99
5.1.3.2	<i>Investimento Cenográfico.....</i>	102
5.1.3.3	<i>Investimento Ético.....</i>	105
5.1.3.4	<i>Investimento Linguístico.....</i>	107
5.1.3.5	<i>Investimento vocal e vocoverbal.....</i>	110
5.1.4	<i>Acauã (Zé Dantas, 2005).....</i>	111
5.1.4.1	<i>Animalidade.....</i>	113
5.1.4.2	<i>Investimento Cenográfico.....</i>	115
5.1.4.3	<i>Investimento Ético.....</i>	116
5.1.4.4	<i>Investimento Linguístico.....</i>	118
5.1.4.5	<i>Investimento vocal e vocoverbal.....</i>	119
5.1.5	<i>Comparação temática entre as canções Acauã (2005) e Cantarino (2005).....</i>	121
6	ANIMAIS HUMANOS E NÃO HUMANOS NAS CANÇÕES GONZAGUEANAS.....	125
6.1	Falar sobre o animal.....	127
6.2	Falar como e falar por/pelo animal.....	132
6.3	Falar com o animal.....	133
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
	REFERÊNCIAS.....	141
	ANEXO A - Letras das canções.....	149

1 INTRODUÇÃO

No contexto brasileiro contemporâneo, os pesquisadores que se inserem na abordagem teórica da Análise do Discurso de base enunciativa¹, doravante AD, tem se interessado pelos mais diversos fenômenos da discursividade. Assim, é que se pode observar a diversidade de enunciados investigados, dentre os quais destacamos a canção popular que, desde meados dos anos 2000², vem conquistado espaço no cenário acadêmico e será objeto de nossa pesquisa.

De acordo com Costa (2012), no discurso literomusical brasileiro, existem grupos que se preocupam em retratar por meio das canções os fatos do seu dia a dia, práticas culturais de determinadas comunidades, abordar temas do cotidiano etc. No entanto, mais do que apenas ser um meio de representação, pode ser um meio de constituição social, já que o discurso no qual tomam parte pretende “intervir na esfera afetiva e cognitiva da população” (Costa, 2007. p.27). Em vista disso é que Costa (2021), baseado em Maingueneau (2010), defende a tese de que o discurso literomusical brasileiro tem uma pretensão constituinte.

Esse tipo de discurso é composto por posicionamentos diversos, os quais foram caracterizados por Costa (2021) mediante cinco distintas formas de marcação identitária, a saber:

- 1^a) Movimentos estéticos-ideológicos (Canção de protesto, tropicalismo, bossa nova etc);
- 2^a) Agrupamento de caráter regional (Baianos, cearenses, mineiros etc);
- 3^a) Agrupamento por gênero musical (Forrozeiros, chorões, sambistas etc);
- 4^a) Agrupamento por temática (Românticos, catingueiros etc);
- 5^a) Agrupamento por valores relativos à tradição (MPB tradicional, MPB moderna, *pop* etc).

Para a nossa investigação, escolhemos um artista, Luiz Gonzaga, conhecido popularmente como “Rei do Baião”, cuja carreira teve seu apogeu na década de 1940, e que o autor classifica como fazendo parte dos agrupamentos de terceiro tipo, mais especificamente, dos Forrozeiros. Classificado por Albuquerque Júnior (2001) como a “voz do Nordeste”, esse artista, por mostrar em suas canções os costumes, práticas, hábitos culturais e os traços

¹ Ver o artigo “Uma análise de discurso de base enunciativa: notas de leitura sobre o percurso epistemológico de Dominique Maingueneau” (Baronas; Ponsoni, 2019).

² Refiro-me, principalmente, às pesquisas do Grupo Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais - DISCUTA (UFC).

característicos do modo de vida dos sertanejos, tornou-se, assim, conforme esse autor, responsável pela construção de uma representação do Nordeste para as outras regiões do país.

Desse modo, em razão do grande destaque que Luiz Gonzaga alcançou no cenário musical, existem diversos estudos acadêmicos que se debruçam sobre sua obra, sob distintas perspectivas teóricas, em sua grande maioria relacionando as canções do intérprete às referências identitárias. Nesta pesquisa, utilizamos um outro enfoque, buscamos investigar como se dá a construção discursiva da animalidade, pois observarmos que nas canções desse artista ele faz constantes referências aos animais, são um dos muitos elementos que mobiliza para construir significados mediante a relação animal-humano, não limitando-os a representações mecanicistas (animal-máquina) ou a mero componentes da fauna do Sertão nordestino (cenário de muitas canções de e/ou interpretadas por Luiz Gonzaga).

Partindo dos conceitos de investimento cenográfico, ético (de *ethos*), linguístico e investimento vocal, procuramos perceber como a constância e os tipos de animais não humanos que aparecem nas canções de Luiz Gonzaga configuram um elemento significativo da construção de cenografias, como por exemplo a utilização do gado e de algumas espécies de aves para metaforizar cronografias cíclicas (períodos de seca e chuva) que influenciam no processo de migração, fenômeno que afeta homens e animais no espaço do Sertão; com a construção de diversos *ethé* relacionados com o animal, como o vaqueiro, o migrante, o pecuarista, agricultor, serviçal de coronéis etc; com a mobilização de uma interlíngua representante de um dito registro sertanejo nordestino, e, também, se manifesta no investimento vocal através da intervocalidade mostrada (Mendes, 2013) com sons e com a(s) voz(es) de animais integrantes da fauna da região.

Outras áreas do conhecimento também se interessam por estudar a animalidade, sob pontos de vista variados que vão desde as discussões filosóficas sobre a relação ontológica entre homem e animal, até tomá-lo como objeto de estudos nas ciências naturais. Além desses estudos, nos campos literário e artístico, o fenômeno da animalidade ganha grande destaque. No âmbito literário, o animal é representado de muitas maneiras, podendo aparecer em seu estado biológico, de forma antropomórfica, como um ser racional ou irracional etc. Sua utilização possibilita diversos efeitos de sentido e abre espaço para muitas discussões sobre os limites entre humano e não humano e o papel que os animais ocupam em nossa sociedade. Assim, julgamos que as categorias propostas por Maciel (2016, 2011) para o estudo da animalidade nesse campo podem ser aplicadas ao discurso literomusical.

De acordo com Maciel (2016), na literatura nacional, existem alguns autores que podem ser considerados animalistas, tais como Clarice Lispector, Carlos Drummond de

Andrade, Hilda Hilst, Guimarães Rosa etc. Essa classificação se baseia na ideia de que, na obra desses escritores, os animais são colocados em destaque como seres com capacidades até então atribuídas ao homem, como inteligência, emoção e conhecimentos do contexto geoespacial em que habitam, (re)explorando, assim, as discussões sobre a relação entre homem e animal e os (não) limites entre esses seres.

Na perspectiva da AD, com base em Pêcheux e Foucault, a pesquisa de Alves Filho (2020), que faz uma análise discursiva do agronegócio brasileiro traçando um panorama histórico das relações entre homens e animais partindo da Pré-História até a Modernidade, também constitui, especialmente seu primeiro capítulo, uma referência para a presente investigação, na qual buscamos compreender como se dão as relações entre homens e animais nas canções de Luiz Gonzaga.

Além disso, outro estudo, que se relaciona com nossa proposta, é o de Mendes (2019) cuja abordagem é semelhante à que faremos, na medida em que analisa o fenômeno da animalidade em canções. No entanto, a autora o faz em diferentes posicionamentos do discurso literomusical para crianças (Canção de Massa, MPB, Pop e Gospel) ao passo que nós nos limitamos ao posicionamento dos Forrozeiros. Como é possível notar, ainda é muito exígua a produção acadêmica sobre a animalidade em canções³, por isso, acreditamos que investigá-la em Luiz Gonzaga seja produtivo, pelo destaque que esse artista confere ao animal em suas produções.

Especificamente, na alçada mais estrita da Análise do Discurso, podemos encontrar pesquisas que também utilizam as canções de Luiz Gonzaga como objeto de análise, como a de Cordeiro (2018), que analisa as canções desse artista sob o olhar da ACD (Análise Crítica do Discurso), a de De Sousa (2017), que usa a AD para investigar a materialidade linguística em uma canção de Luiz Gonzaga, a de Silva (2017), que também toma como base os conceitos da AD para delinejar como se dão as representações sociais da mulher e do homem em canções de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, e a de Coelho e Trentin (2014), que utilizam o aporte teórico da AD para analisar os conceitos de semântica global e cenas enunciativas nas canções de Luiz Gonzaga.

Encontramos, também, alguns estudos que pesquisam o conceito de *ethos* nas canções interpretadas por esse artista, como a dissertação de Evangélio (2017), que se propõe a analisar o *ethos* do Rei do Baião, a de Lopes (2017), que investiga as relações interdiscursivas entre o discurso religioso e o literomusical nas canções interpretadas por Luiz

³ Cf. os artigos “A canção ‘Carcará’: uma análise” de Costa e Sipriano (2022), “A intervocalidade mostrada em canções para crianças” de Mendes e Alexandre (2018).

Gonzaga por meio dos conceitos de *ethos* e cenografia, bem como a dissertação de Silva (2008), que observa as representações femininas estereotipada em canções de representantes do posicionamento dos forrozeiros.

Como foi possível perceber, existem muitos estudos cujos *corpora* são canções de Luiz Gonzaga, algo já esperado devido à relevância deste artista para o discurso literomusical brasileiro. No entanto, nossa pesquisa se justifica em razão do fenômeno investigado, a animalidade, tendo em vista que, de acordo com Albuquerque Júnior (2001), Luiz Gonzaga aborda incontornavelmente a relação entre homem, animal e terra/natureza.

Além disso, outro aspecto que consideramos relevante na nossa pesquisa é o desenvolvimento do conceito de investimento vocal elaborado por Mendes (2021). A autora propôs parâmetros de análise para a voz cantada que estivessem restritos à imitação (captação ou subversão) pelo cantor de outras vozes do discurso literomusical e do interdiscurso. No entanto, propomos englobar além das vozes dos animais imitadas por Luiz Gonzaga como o canto dos pássaros, latidos dos cachorros, coaxar dos sapos, e dos humanos em relação com os animais como no aboio dos vaqueiros, outros a estes relacionados como o som emitido pelo chocalho colocado no gado ou os ruídos dos cascos da égua enquanto atravessa um terreno íngreme.

Para compor o *corpus* de nossa pesquisa, selecionamos 12 canções: “Samarica Parteira” (Zé Dantas, 2014. Interpretada por Luiz Gonzaga), “Sabiá” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 2016), “Assum Preto” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 2016), “Vaca Estrela e boi Fubá” (Patativa do Assaré, 1984. Interpretada por Luiz Gonzaga e Fagner), “Apologia ao Jumento (o jumento é nosso irmão)” (Luiz Gonzaga/ José Clementino, 2014), “Asa Branca” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 2016), “A volta da asa branca” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 2005), “Pássaro Carão” (Zé Marcolino/ Luiz Gonzaga, 2000), “Boiadeiro” (Klécius Caldas/ Armando Cavalcanti, 1990. Interpretada por Luiz Gonzaga), “A morte do vaqueiro” (Luiz Gonzaga / Nelson Barbalho, 2014), “Acauã” (Zé Dantas, 2005. Interpretada por Luiz Gonzaga) e “Siri jogando bola” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 1998). Elas foram escolhidas devido ao papel central ocupado pelos animais. Das canções selecionadas para compor o *corpus* apenas “Samarica Parteira” (Zé Dantas, 2014. Interpretado por Luiz Gonzaga), “Boiadeiro” (Klécius Caldas/ Armando Cavalcanti, 1990) e “A morte do vaqueiro” (Luiz Gonzaga / Nelson Barbalho, 2014) não têm como título o nome de um animal, porém, mesmo assim o animal está relacionado a todos os outros investimentos discursivos analisados nesta canção. Escolhemos canções de diferentes etapas da carreira de Luiz Gonzaga, pois

acreditamos que o fenômeno da animalidade esteja presente em grande parte da obra deste artista.

Assim, esta dissertação está dividida em dois momentos. O primeiro comprehende do capítulo 1 ao 3, em que abordamos os aspectos teóricos e metodológicos que fundamentam nossa pesquisa. No primeiro capítulo, discutimos os conceitos da AD, partindo da proposta dos discursos constituintes até chegarmos nas caracterizações do discurso literomusical brasileiro. No segundo capítulo, debatemos alguns tipos de discursos sobre os animais, começando pela história e filosofia, passando por sua caracterização na literatura e concluímos com apontamentos do fenômeno da animalidade no discurso literomusical brasileiro. Já, no terceiro capítulo, detalhamos os aspectos metodológicos que utilizamos para desenvolver nossa investigação.

No segundo momento, capítulos 4 e 5, tratamos dos aspectos analíticos nas canções que compõem o *corpus* desta pesquisa. No capítulo quatro, buscamos relacionar os investimentos discursivos com as formas de animalidade que aparecem nas canções de Luiz Gonzaga. A continuação, no quinto capítulo, discutimos como se dá a construção discursiva da animalidade, identificando um padrão que se aplica nas doze canções por nós delimitadas. A análise do *corpus* nos indica que isso ocorre mediante três formas: o enunciador que fala com os animais, o enunciador que fala sobre os animais e o enunciador que fala como os animais; esta última forma pressupõe que ao falar “como”, esse enunciador também fala por (pelos) os animais. Além disso, essas formas de interação interespécies podem ser representadas desde a perspectiva dos animais humanos e não humanos. Ainda que a representação dos animais não humanos seja sempre por imitação pelos enunciadores humanos, construindo um simulacro de como seria sua (as) fala(s) ou mediante a mimetização da voz ou sons produzidos por ou de objetos relacionados a/com eles.

2 A ANÁLISE DO DISCURSO

2.1 Discursos constituintes

Como indicamos na introdução, a nossa pesquisa se fundamenta no arcabouço teórico da Análise do Discurso francesa, que surgiu na década de 1960, em meio a um contexto de múltiplos debates e avanços nas esferas sócio-políticas das sociedades ocidentais. Pelo fato de ter nascido nesse espaço polêmico, debruçou-se, inicialmente, sobre os *corpora* advindos do discurso político, no entanto, foi-se expandindo e passando a interessar-se pelos diversos fenômenos da discursividade e, consequentemente, a abordar os mais diversos discursos.⁴

Dentre os analistas do discurso, Dominique Maingueneau é um autor amplamente estudado, apesar de suas formulações teóricas sofrerem constantes atualizações e (re)formulações devido a sua intensa produção acadêmica, o que pode dificultar o entendimento de certos conceitos e/ou as tentativas de síntese da sua proposta. Ainda assim, Baronas e Ponsoni (2019) propõem investigar o percurso epistemológico de Maingueneau e definem sua abordagem como uma “análise do discurso de base enunciativa”. Para isso, delineiam cinco “ideias-força”, a saber: 1) A Semântica Global; 2) Cenas da Enunciação; 3) Os Discursos Constituintes, destacando o discurso literário; 4) A Enunciação Aforizante e 5) A Filosofia como instituição discursiva. Para nossa investigação, daremos um pouco mais de atenção à terceira.

Em consonância com o projeto da Análise do Discurso, Maingueneau (2010, 2015) transpõe o conceito de campo simbólico de Bourdieu para o de campo discursivo como um lugar no qual se confrontam identidades enunciativas que, em concorrência, buscam legitimar seu pertencimento. Segundo Maingueneau e Cossuta (1995), na sociedade ocidental existem cinco tipos de discursos que podem ser denominados como constituintes, a saber: religioso, científico, jurídico, filosófico e literário. Tais discursos caracterizam-se por serem ao mesmo tempo auto e heteroconstituintes, ou seja, fundarem-se, respectivamente, tematizando suas próprias condições de existência e se pretendem como fundantes de outros discursos. Assim, são “zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a

⁴ Pelo reconhecimento que área de Análise do Discurso já tem no espaço acadêmico, julgamos que não seja necessário traçar, no âmbito deste trabalho, todo o seu percurso histórico, visto que isso pode ser lido, inclusive, em textos de alguns dos seus principais nomes: “A Análise de Discurso: três épocas” (Pêcheux, 1983), “Analizando discursos constituintes” (Maingueneau, 2000) e “O primado da prática: uma quarta época para a análise do discurso” (Costa, 2005).

todas as outras. Discursos-limite, situados num limite, e que se ocupam do limite, eles devem gerir em termos textuais os paradoxos que seu estatuto implica” (Maingueneau, 2006, p. 61).

Esses discursos constituintes associam-se a uma Fonte legitimante: a Verdade, a Justiça, a Razão, o Belo, etc. Além disso, mobilizam o que o autor denomina como o *archeion*, que, por sua vez, “associa assim intimamente o trabalho de *fundaçāo* no e pelo discurso, a determinação de um *lugar* associado a um *corpo de enunciadores consagrados*, e à elaboração de uma *memória*” (Maingueneau, 2000. p.07, grifos do autor). Como aponta o teórico, é uma palavra polissêmica relacionada com a ideia de “princípio” e “poder”, seria, assim, a “sede da autoridade”. Cada um desses discursos ainda se relacionam com seus arquitemtos, ou seja, textos que lhe são basilares, tais como a Bíblia para discurso religioso cristão, a Constituição dos Direitos Humanos para o discurso jurídico, etc. No entanto, isso não significa que a produção de cada discurso, apesar de haver uma hierarquia entre seus textos, seja homogênea e restrita a obras canônicas.

Por fim, convém destacar que, para suscitar a adesão e a legitimidade para seus enunciados, os discursos constituintes vão lançar mão de três expedientes segundo Maingueneau (2006):

- a) O investimento em uma *cenografia*, que instaura um lugar de representação para a própria enunciação;
- b) O investimento em um *código de linguagem*, cujas escolhas linguísticas devem ser coerente com o universo de sentido que se pretende manifestar;
- c) O investimento em um *ethos*, que possibilita a materialização de *ethé* diversos relacionados com um imaginário estereotípico de um enunciador socialmente avaliado.

2.2 Posicionamento e investimento

Como vimos, uma das formas de um discurso constituinte se fundar é por meio da relação com outros discursos, constituintes ou não, ou no próprio interior de um mesmo discurso constituinte⁵, já que boa parte deles funcionam sob a lógica de um campo, uma zona conflitante entre múltiplos posicionamentos (Maingueneau, 2000, p. 7).

Como a noção de posicionamento relaciona-se com o processo de construção de uma identidade enunciativa, não há como compreender esse conceito sem que esteja

⁵ Maingueneau exemplifica bem isso em “Gênese do discurso” (2008), ao analisar dois posicionamentos do discurso religioso cristão, o humanismo devoto e o jansenismo.

intimamente relacionado com as práticas de comunidades discursivas⁶ específicas. Assim, podemos definir posicionamento não apenas como um conjunto isolado de textos, mas a partir da sua relação indissociável com determinadas organizações sociais. Nas palavras do autor:

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. Esses posicionamentos 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).

Na obra “Discurso literário”, Maingueneau (2006) destaca que os gêneros nos quais os posicionamentos investem não estão contrapostos a todos os outros em conjunto, mas se caracterizam em paralelo com os que privilegia, enfatizando aqueles mais propensos à construção de identidades. Dessa forma, o autor destaca duas formas de legitimação de um posicionamento: mediante à filiação ou à subversão de determinados gêneros já consolidados.

Exemplificando com o artista cujas canções compõem o *corpus* desta pesquisa, devido a ser um dos pioneiros do posicionamento Forrozeiros (ver a seguir a seção “Os Forrozeiros”), percebemos que ele investe em gêneros musicais característicos do sertão nordestino, como o xote, o xaxado, a toada, o aboio, marcha junina etc., embora isso tenha depois se tornado uma prática recorrente entre os artistas do posicionamento em questão. Essa estratégia parece indicar uma forma de tentar construir nas canções a identidade regional nordestina, trazendo para suas composições elementos que fazem parte dessa cultura, servindo tanto como elementos de identificação como de apresentação para os habitantes de outras regiões do país que, até então⁷, desconheciam esses ritmos folclóricos do Nordeste brasileiro. Como vimos, Maingueneau (2006) aplica a noção de investimento como uma forma de caracterização e marcação identitária de posicionamentos no discurso literário apenas aos gêneros.

No entanto, em nossa investigação, levamos em conta a ampliação que Costa (2001) faz em sua tese de doutorado, ao perceber que nos posicionamentos do discurso

⁶ Conforme Maingueneau (2006), existem dois tipos de comunidades discursivas: “as que gerem e as que produzem o discurso”.

⁷ **A Dança da Moda (1950)**
(Luiz Gonzaga/ Zé Dantas)

No Rio tá tudo mudado/ Nas noites de São João/ Em vez de polca e rancheira/ O povo só dança e só pede o baião/ No meio da rua/ Inda é balão/ Inda é fogueira/ É fogo de vista/ Mas dentro da pista/ O povo só dança e só pede o baião/ Ai, ai, ai, ai, São João/ Ai, ai, ai, ai, São João/ É a dança da moda/ Pois em toda a roda/ Só pede baião.

literomusical brasileiro os conceitos manguenonianos de *ethos*, cenografia e código de linguagem também podem ser identificados nas produções dos artistas como estratégias de marcação identitária, configurando, assim, o que o autor brasileiro denominou como investimento ético, investimento cenográfico e investimento linguístico. Além disso, consideraremos também a noção de investimento vocal proposta por Mendes (2013), visto que, para a autora, a voz também é um elemento caracterizador de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro, mais especificamente no Pessoal do Ceará. Acreditamos que a relação desses investimentos com a animalidade pode ser um fator determinante para tentativa de construção de uma identidade sertaneja nordestina nas canções de Luiz Gonzaga.

2.2.1 Investimento cenográfico

Para Maingueneau (2010), há que diferenciar dois tipos de abordagens em relação aos gêneros discursivos, a saber: a situação de comunicação e a cena de enunciação. A primeira, possui um caráter mais geral, é percebida mais de um ponto de vista relacionado com a situação de discurso, possibilitando a elaboração de textos por meio de parâmetros diversos, tais como: uma finalidade, papéis para os parceiros legítimos, suporte, uma organização textual, ancoragem temporal etc (p. 205). Já a segunda, possui um caráter mais específico, sendo concebida de um ponto de vista mais interno ao texto.

O termo cena da enunciação contém uma metáfora trazida do campo do teatro, em razão de a palavra “cena” possuir uma dupla serventia, podendo remeter simultaneamente a um quadro, meio onde se representam as peças, e a um processo, desenvolvimento da encenação que acontece nesse meio. Tais características podem ser associadas ao discurso, já que esse, ao mesmo tempo em que presume um quadro prévio devido às coerções do gênero, deve ser encenado a cada enunciação (Maingueneau, 2015). A cena da enunciação se subdivide em três cenas que se complementam: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

A cena englobante corresponde ao tipo de discurso (literomusical, científico, publicitário, religioso etc) por meio do qual identificamos as condições pragmáticas dos parceiros que interagem na prática discursiva e o quadro espaço-temporal da enunciação. A cena genérica relaciona-se com os gêneros discursivos, sendo que o destinatário pode ter acesso mais explicitamente ou não. Por meio dela também identificamos determinados aspectos como propósitos comunicativos, papéis sociodiscursivos, um espaço de circulação, características temporais e composicionais, suporte, etc. A junção da cena englobante e da

cena genérica configura o que Maingueneau (2001) denominou como quadro cênico de um texto. É por meio dele que podemos observar o espaço estável que possibilita aos enunciados ganharem sentido, por isso ambas as cenas estarão presentes em um grande número de textos.

Já a cenografia, se configura de forma peculiar, pois se relaciona com as particularidades enunciativas de cada texto, de acordo com Maingueneau (2015, p. 123):

A noção de cenografia se apoia na ideia de que o enunciador, por meio da enunciação, organiza a situação a partir da qual pretende enunciar. Todo discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende, de fato, suscitar a adesão dos destinatários instaurando a cenografia que o legitima.

Sendo assim, convém destacar que a cenografia não é simplesmente um “cenário”, uma espécie de quadro prévio ao qual o texto deverá se adequar, ela configura um regime de “enlaçamento paradoxal” (Maingueneau, 2013); ao mesmo tempo em que a cenografia legitima uma enunciação, vai sendo legitimada por ela, mostrando que a cenografia escolhida é pretendamente aquela exigida para enunciar no gênero em questão. Podemos perceber um exemplo disso na canção “Ave Maria Sertaneja” (1964)⁸ interpretada por Luiz Gonzaga, na qual há, como aponta Lopes (2017), há um encaixamento de cenografias religiosas (oração, súplica, louvor etc)⁹. O refrão, por exemplo, faz uma retextualização da oração da Ave-Maria. São muito fortes as relações interdiscursivas entre o discurso literomusical e o discurso religioso cristão, em particular o católico, já que é uma característica do posicionamento dos forrozeiros apresentar os hábitos culturais dos sertanejos nordestinos para as outras regiões do Brasil. Dessa forma, faz-se pertinente construir cenografias de práticas religiosas em canções que buscam representar tais costumes.

Por meio da cenografia conseguimos acessar o que Maingueneau (1997) chamou de dêixis discursiva¹⁰, ela relaciona as figuras de enunciador e coenunciador (representações de um *eu* e um *tu* no processo de enunciação), a cronografia (tempo) e a topografia (lugar), as duas últimas indicam as coordenadas espaço-temporais nas quais o enunciado se situa. De acordo com Maingueneau (2006), existem alguns indícios que facilitam a identificação e categorização de cenografias em textos literários:

⁸ Quando batem as seis horas/ de joelhos sobre o chão/ O sertanejo reza a sua oração. / Ave Maria/ Mãe de Deus Jesus/ Nos dê força e coragem/ Pra carregar a nossa cruz. / Nesta hora bendita e sã/ Devemos suplicar/ A Virgem Imaculada/ Os enfermos lhe curar. / Ave Maria/ Mãe de Deus Jesus/ Nos dê força e coragem/ Pra carregar a nossa cruz.

⁹ Para uma análise mais detalhada ver a dissertação de Lopes (2017), “As relações interdiscursivas entre o discurso religioso e o literomusical em canções interpretadas por Luiz Gonzaga”.

¹⁰ A dêixis discursiva possui, basicamente, as mesmas funções da dêixis linguística, porém se manifesta em um outro nível “o do universo de sentido que uma formação discursiva constrói através de sua enunciação” (Maingueneau, 1997, p. 41).

- a) Através de vestígios textuais, um texto pode se mostrar, ou seja, apresentar a cenografia que o configura;
- b) Indícios paratextuais: um título, referência a um gênero, um prefácio, orelha, prólogo de um autor, etc.
- c) Dentro dos textos, através de referências explícitas, em muitos casos pleiteiam legitimar-se em cenas de fala prévias.

Segundo Maingueneau (2015), a cenografia pode aparecer de duas formas diferentes: a cenografia endógena, que se liga, diretamente, à prototipia prevista pela cena genérica, e a cenografia exógena, que pode provir de outros espaços, inclusive, trazendo cenografias de outras cenas genéricas. Nas canções interpretadas por Luiz Gonzaga, esse recurso é muito comum. A mobilização de cenografias religiosas em diversão canções¹¹ são exemplos do uso de cenografias exógenas, porém, encontramos mobilizações de cenografias exógenas de outros discursos, como em “Apologia ao jumento” (2014), na qual o enunciador faz uma homenagem ao jumento, animal que compõe a fauna local e possui significativa importância no dia a dia e na cultura sertaneja em geral. Dessa maneira, podemos perceber que a relação entre a cenografia e a cena genérica pode variar, a depender dos gêneros discursivos em questão. Para explicitar melhor, Maingueneau (2015) classifica os modos de genericidade em quatro tipos:

- a) Gêneros instituídos de modo 1: refere-se aos gêneros mais estabilizados composicionalmente, que quase não sofrem mudanças compostionais, como por exemplo, relatórios oficiais. A cenografia endógena é imposta pela cena genérica;
- b) Gêneros instituídos de modo 2: refere-se aos gêneros que também são estabilizados, mas que requerem quase sempre uma cenografia endógena particular, como por exemplo, a previsão do tempo nos diversos jornais televisivos. Porém, alguns casos, pode ocorre a importação de cenografias exógenas;
- c) Gêneros instituídos de modo 3: refere-se aos gêneros cuja natureza determina que a sua produção sempre mobilize cenografias exógenas, como, por exemplo, anúncios publicitários.
- d) Gêneros instituídos de modo 4: refere-se aos gêneros para os quais é o autor quem os insere em uma classificação, como, por exemplo, diálogos, ensaios,

¹¹ “Salmo dos aflitos” (1978), “Súplica cearense” (1974), “Prece por Exu novo” (1982), “Procissão” (1971), “Pai nosso” (1978) etc.

confissões, questionário, tratados etc. Tal categorização promovida pelo autor corresponde apenas a uma parte “da realidade comunicativa do texto que a cena genérica e a cena englobante impõem” (p.128).

Os gêneros instituídos de modo 3 nos interessam mais, pois a canção faz parte desse grupo. Nesse caso, elas, por se enquadrarem entre os gêneros cuja natureza impõe cenografias exógenas, apresentam cenografias diversas, como as canções de Luiz Gonzaga nas quais a construção dessas tem alguma relação com o animal. Bezerra (2005), em sua dissertação sobre os tropicalismos na música popular brasileira, aponta que há, frequentemente, dois tipos de cenografias em canções, propondo diferenciá-las entre cenografias primárias e cenografias secundárias. A primeira seria a cenografia principal do enunciado, enquanto que a segunda seria aquelas introduzidas no decorrer da enunciação e que, inclusive, podem ajudar na construção da cenografia central, como na canção “Samarica Parteira” (2014)¹², em que há uma cenografia principal de narrativa de um parto e, no decorrer da história, há a introdução de diversas cenografias, diálogos entre os personagens, orações, descrições de costumes do dia a dia dos sertanejos etc.

No entanto, em nossa pesquisa, apesar de identificarmos nas canções de Luiz Gonzaga os mesmos tipos de cenografias apontadas por Bezerra (2005), optamos por substituir as nomenclaturas da autora. Para “cenografias primárias”, manteremos a denominação de “cenografia” (Maingueneau¹³), já, para as “cenografias secundárias”, assumiremos a denominação “cenografias encaixadas”, proposta por Costa (2012). Nesse contexto, as cenografias de um enunciado podem ser especificadas, quando é possível identificá-las com exatidão, ou difusas, quando aludem “a um conjunto vago de cenografias possíveis” (Maingueneau, 2013, p.100).

Por fim, outra estratégia relacionada com a construção de cenografias são as cenas validadas, elas representam um conjunto de imagens cristalizadas culturalmente em uma sociedade. Dessa forma, essas cenas validadas são mobilizadas nos enunciados, que tanto podem ser captadas ou rechaçadas. Maingueneau (2006) utiliza o termo “cenas” por que elas não constituem cenografias em si, são utilizadas em função da elaboração de uma

¹² Essa canção faz parte de nosso corpus e essas classificações cenográficas serão mais detalhadas na análise.

¹³ Como também o fez Mendes (2007) em sua dissertação de mestrado sobre as construções de topografias discursivas em canções do Pessoal do Ceará.

cenografia particular. Nas canções de Luiz Gonzaga, conforme aponta Costa (2012), há uma tendência de construção de cenas validadas do sertão como paraíso perdido¹⁴.

2.2.2 Investimento ético

De acordo com Maingueneau (2020), para compreender o *ethos*, devemos partir do princípio de que todo “destinatário constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz e de sua maneira de dizê-lo” (p. 9). Nesse sentido, o *ethos* é dissociado do autor “real”, relacionando-se ao locutor como fonte enunciativa. Para a construção do *ethos*, o destinatário leva em conta diversos aspectos que o locutor apresenta na enunciação para construir sua imagem, como tom de voz, olhar, forma de falar, tipos de vestimenta, etc (Maingueneau, 2020):

Não se trata de uma representação estática e bem delimitada, mas, antes, de uma forma dinâmica, construída pelo destinatário 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 afetividade do destinatário (Maingueneau, 2008, p.14).

A noção de *ethos* discursivo proposta por Maingueneau perpassa os limites da persuasão, como era no *ethos* retórico, mantém-se a ideia geral de que esta definição está relacionada com a construção de uma representação feita pelo destinatário da imagem de si que o locutor elabora (mostra e/ou diz) em uma determinada situação de comunicação. De acordo com Maingueneau (2013), na consideração do *ethos*, “(...) por meio da enunciação, revela-se a personalidade do enunciador”¹⁵. No entanto, o autor não restringe o *ethos* ao âmbito da oralidade, pois acredita que ele está presente em todos os discursos, sejam materializados de forma oral ou escrita. Todo texto possui um “tom” que confere “autoridade” ao que é dito. Esse tom permite ao leitor construir uma representação do “corpo do enunciador (e não, evidentemente, do corpo do autor efetivo)”. (Maingueneau, 2013, p.107). Esse locutor pode ser classificado como um “fiador” que se utiliza de seu “tom” para empregar veracidade ao que foi dito (Maingueneau, 2020).

¹⁴ Lá no meu pé de serra/ Deixei ficar meu coração/ Ai, que saudades tenho/ Eu vou voltar pro meu sertão/ No meu roçado trabalhava todo dia/ Mas no meu rancho tinha tudo o que queria/ Lá se dançava quase toda quinta-feira/ Sanfona não faltava e tome xóte a noite inteira/ O xóte é bom/ De se dançar/ A gente gruda na cabôcla sem soltar/ Um passo lá/ Um outro cá/ Enquanto o fole tá tocando,/ tá gemendo, tá chorando,/ Tá fungando, reclamando sem parar.

¹⁵ Na obra “Variações sobre o *ethos*” (2020), Maingueneau passa a considerar o *ethos* em relação à imagem de si do locutor. Em textos anteriores, ele relacionava ao enunciador, por isso há essa flutuação quando trazemos citações mais antigas. Mas, para nossa investigação, levamos em consideração a proposta mais atual do autor.

Assim, a ideia de *ethos* discursivo engloba não só o âmbito verbal; Maingueneau utiliza uma definição “encarnada” de *ethos* que leva em consideração parâmetros físicos e psíquicos em relação à construção de representações coletivas do “fiador”, desse modo, são atribuídos a este um “caráter” e uma “corporalidade” (Maingueneau, 2006, p. 62). O primeiro termo refere-se às características psicológicas e o segundo faz referência a aspectos físicos do locutor, seu modo de vestir e comportar-se no âmbito social, tais aspectos podem ser identificados tanto em enunciações verbais como nas manifestações enunciativas não verbais.

Nas canções de Luiz Gonzaga, podemos perceber que esse artista, assim como outros desse período¹⁶, investe na construção de uma imagem de Nordeste, criando uma representação das práticas culturais da região. Sendo assim, ele cria um mundo ético do sertanejo, representando seu modo de organizar-se socialmente, através de sua forma de falar, de vestir, suas crenças, seus objetos de trabalho, de lazer, etc. Podemos exemplificar isso nas canções “Boiadeiro” (Klecíus Caldas/ Armando Cavalcanti, 1990)¹⁷ e “Acordo às quatro” (Marcondes Costa, 1979), em que o locutor traça perfis éticos como o boiadeiro e o agricultor¹⁸.

Outro fenômeno relacionado ao conceito de *ethos* é o de incorporação. De acordo com Maingueneau (2020), a noção de *ethos* possibilita “a adesão dos sujeitos ao universo configurado pelo locutor”. Para esse autor a incorporação pode ser definida como o “processo pelo qual o destinatário – ouvinte ou leitor – se apropria desse *ethos*” (Maingueneau, 2020, p.14). O fiador busca a identificação dos destinatários, por meio de uma “vocalidade específica”, um corpo de um enunciador e um tom que visa persuadir e levar os destinatários a aderirem seu discurso (Maingueneau, 2020, p.14). Ainda de acordo com Maingueneau, a incorporação se divide em três instâncias complementares, a saber:

1^a - a enunciação leva o coenunciador a conferir um *ethos* ao seu fiador, ela lhe dá corpo; 2^a - o coenunciador incorpora, assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo; 3^a - essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de

¹⁶ Ver Albuquerque Júnior (2001), “A invenção do Nordeste e outras artes”.

¹⁷ Essa canção faz parte de nosso *corpus* e essa relação será melhor detalhada na análise.

¹⁸ *Acordo às quatro/Tomo meu café/ Dou um beijo na muié/ E nas crianças também/ Vou pro trabáio/ Com céu ainda escuro/ Respirando esse ar puro/ Que só minha terra tem./Levo comigo/ Minha foice e a enxada/ Vou seguindo pela estrada/ Vou pro campo trabaíá/ Vou ouvindo/ O cantar dos passarinhos/ Vou andando, vou sozinho/Tenho Deus pra me ajudar./ Tenho as miúcas/ Carneiro, porco e galinha/ Tenho intê uma vaquinha/ Que a muié véve a cuidar/ E os menino/ Digo sempre a Iracema/ Em Santana de Ipanema/ Todos os três vai estudar./ Pois eu não quero/ Fio meu analfabeto/ Quero no caminho certo/ Da cartilha do abc./ Eu mesmo/ Nunca tive essa sorte/ Mas eu luto intê a morte} bis/ Móde eles aprender.*

um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso (Maingueneau, 2013, p.109).

Como é possível observar, o conceito de *ethos* está diretamente relacionado com a enunciação, que, como vimos anteriormente, para Maingueneau, pode ser materializada em cenas, subdivididas em três tipos: cena englobante, cena genérica e cenografia. A primeira faz referência ao tipo de discurso, a segunda tem relação com as “normas constitutivas” de um gênero discursivo e a terceira é a forma singular de manifestação do texto, como ele aparece para seus destinatários. De acordo com Maingueneau (2020), o *ethos* está presente nas três cenas, no entanto, convém destacar sua forte relação com a cenografia, conforme o autor:

A cenografia implica, como vimos, um processo circular paradoxal. Desde seu surgimento, a palavra supõe uma situação de enunciação na qual, de fato, se valida progressivamente através da própria enunciação (Maingueneau, 1996, p. 83, tradução nossa).¹⁹

Além disso, o *ethos* discursivo é resultante da relação entre alguns fenômenos, em que alguns necessariamente considerados (como o *ethos* mostrado, que está presente em toda enunciação) ou são facultativos (como o *ethos* dito que não é obrigatório), a saber:

O *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos* mostrado), mas também os fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos* dito) – diretamente (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala, por exemplo...O *ethos* efetivo, construído por tal ou qual destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias. (Maingueneau, 2008, p.18).

Por fim, Maingueneau (2018) divide o *ethos* em três dimensões: *ethos* categorial, *ethos* experiencial e *ethos* ideológico. A primeira está relacionada aos papéis discursivos e extradiscursivos, a segunda, às características sociopsicológicas estereotípicas e a terceira relaciona-se com os posicionamentos situados em um campo discursivo. As três dimensões podem interagir, mas, a depender do *corpus* analisado umas podem ser mais pertinentes que outras.

Assim, podemos relacionar as dimensões do *ethos* com as canções de nosso *corpus*, principalmente as duas primeiras (categorial e experiencial); em algumas, sua construção se dá através da criação de perfis éticos (*ethos* categorial) como o vaqueiro,

¹⁹ “La escenografía implica, ya lo hemos visto, un proceso circular *paradójico*. Desde su emergencia misma, la palabra supone una situación de enunciación la cual, de hecho, se valida progresivamente a través de la propia enunciación”

serviçal de coronel, boiadeiro, retirante nordestino etc. Estes são representados de formas estereotipadas (*ethos* experiencial), por exemplo: o vaqueiro que lida com o gado (“Boiadeiro” (Klécius Caldas/ Armando Cavalcanti, 1990) / “A morte do vaqueiro” (Luiz Gonzaga/ Nelson Barbalho, 1963)), o retirante nordestino que tem a sagacidade de partir nos momentos de seca (“Asa branca” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 2016)), como de voltar assim que se tem notícia do retorno da chuva (“Volta da asa branca” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 2005)).

Na dimensão ideológica, podemos identificar a representação do homem fervoroso que, mesmo nas dificuldades, segue acreditando que Deus mandará a chuva em breve e se baseando na observação de fenômenos da natureza para chegar nessas conclusões etc. Tais investimentos podem possibilitar a criação de um imaginário coletivo sobre o modo de vida do sertanejo, que está diretamente relacionado com o fenômeno da animalidade. Veremos na análise que essas dimensões do *ethos* também se relacionam com as formas de animalidade que identificamos nas canções do artista em questão.

2.2.3 Investimento linguístico

Considerando que Maingueneau é situado em uma perspectiva enunciativa da AD, faz sentido que para ele os enunciados sejam constituídos em um *continuum* inseparável entre o contexto social e o enunciado propriamente dito. Assim, o contexto não seria uma espécie de quadro estável em que as obras se encaixariam, mas parte integrante do processo enunciativo. Dessa forma, para o autor, no processo de produção de uma obra, recorre-se a elementos que possibilitam sua instituição/legitimação dentre os quais apresenta o investimento em um código linguístico.

Desse modo, a escolha por uma “língua” e não outra na hora de produzir determinados enunciados não é aleatória, possibilitando diversos efeitos de sentido. O autor afirma que a língua não existe *a priori* para um escritor, as obras são elaboradas considerando a “interação de línguas e usos”, o que Maingueneau nomeia como interlíngua. Sendo assim, a maneira pela qual tal fenômeno é agenciado é o que possibilita a construção de um código de linguagem que será característico de cada obra. A noção de “código” possui uma dupla acepção, podendo ser considerada de forma mais estrita, como o conjunto de regras e signos que possibilita uma comunicação, ou de forma mais ampla, como o conjunto de regras prescritivas, relacionadas com o uso (Maingueneau, 2006, p.182).

Maingueneau subdivide a interlíngua em dois aspectos: plurilinguismo externo e plurilinguismo interno. O primeiro, diz respeito à capacidade de se relacionar uma obra com “outras” línguas, sendo assim, em uma mesma produção discursiva podem coexistir porções de diferentes línguas, veremos adiante como Luiz Gonzaga mescla palavras do português e do inglês em uma mesma canção²⁰. Já o segundo, refere-se às múltiplas maneiras de interação de uma mesma língua. De acordo com Costa (2001), o enunciador se depara com “a diversidade de dialetos, níveis e registros no interior das línguas”. Conforme Maingueneau (2006), essa diversidade pode ser de caráter geográfico (dialetal) – acreditamos que a maneira como Luiz Gonzaga gere o plurilinguismo interno em suas canções seja desse tipo –, relacionada com espaços de comunicação (pedagógica, religiosa...) e/ou ligada a registros (formal, informal...).

Em “Discurso literário”, Maingueneau (2006), ao exemplificar o plurilinguismo interno, afirma que, para produzir “um efeito de ruralidade”, como uma tentativa de restabelecer elos com um espaço natural esquecido em alguns romances, o escritor Jean Giono mobiliza traços de uma “oralidade camponesa”. Podemos perceber estratégia semelhante nas canções de Luiz Gonzaga. Dessa forma, na análise das canções, nos centraremos mais no plurilinguismo interno, devido a serem abundantes os recursos linguísticos (onomatopeias, interjeições, palavras e construções gramaticalmente “incorrectas”, expressões da oralidade sertaneja-nordestina, etc) que esse artista utiliza, investindo em um modo de falar que remete ao dialeto do sertanejo nordestino e que se relaciona, diretamente, com o animal, já que este é parte integrante do espaço natural do sertão.

Além disso, Maingueneau acrescenta que o código de linguagem em uma obra não se constrói apenas através de um plurilinguismo externo ou interno, mas também há de se considerar o que o autor chama de “perilínguas”, que são “fronteiras delineáveis apenas como funções” e designam uma relação de “corpo a corpo” que pode atravessar o código linguístico. Essas perilínguas podem ser de dois tipos, a saber: a *infralíngua*, “uma ambivalente proximidade do corpo, pura emoção” e a *supralíngua*, “uma representação idealmente transparente ao pensamento” (Maingueneau, 2006, p. 191).

O autor destaca que, em determinados contextos enunciativos, pode haver uma relação de transmissão entre a *infralíngua* e alguns tipos de plurilinguismo interno, o que possibilita a coexistência desses dois tipos de investimentos linguísticos em um mesmo objeto discursivo. Podemos observar essa relação em canções de Luiz Gonzaga, como por

²⁰ “Samarica Parteira (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 2014).

exemplo em “Samarica Parteira” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 2014) e “Sabiá” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 2016), nas quais o enunciador utiliza-se de onomatopeias, interjeições, expressões etc, que tentam simular os sons dos animais para representá-los e comunicar-se com ele através de um apelo emocional.

Por fim, convém destacar que o código de linguagem no qual um autor investe não é exatamente a “linguagem de nenhuma comunidade sociologicamente atestada”, mas a sua representação. Segundo Maingueneau:

o escritor negocia por meio da interlíngua um código de linguagem que lhe é próprio [...] 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, 2016, p.182).

Dessa forma, ao investir em um modo de falar que remete a uma espécie de dialeto do sertanejo nordestino, Luiz Gonzaga busca legitimar essa identidade, já que poderia soar contraditório se suas canções fossem enunciadas em um português mais *standard* (Costa, 2011).

2.2.4 *Investimentos vocal e vocoverbal*

Seguindo a proposta de Costa (2012) de aplicar os investimentos linguístico, cenográfico e ético como fatores caracterizadores de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro, Mendes (2013) propõe o investimento vocal como uma dimensão do investimento ético e o define como o “modo de cantar estabilizado no fonograma de uma canção” (Mendes; Alexandre, 2018, p. 9). A autora relaciona conceitos da Fonoaudiologia, da técnica vocal e da Análise do Discurso, para analisar os investimentos vocais em canções do Pessoal do Ceará. Dessa forma, adapta para a dimensão vocal conceitos como interdiscurso e metadiscursso e identifica três tipos de relações no investimento vocal: intervocalidade constitutiva, intervocalidade mostrada e metavocalidade.

O conceito de intervocalidade constitutiva se aproxima da noção forte de interdiscurso proposta por Maingueneau (2008), que se relaciona com os conceitos de dialogismo de Bakhtin (2004) e de heterogeneidade constitutiva de Authier-Revuz (2012) na medida em que aponta para a presença intrínseca do Outro no discurso. Seguindo essa tradição, Mendes (2013) também propõe que a alteridade está no âmago do investimento vocal e, portanto, não necessita ser explicitada por recurso vocais, embora isso possa ocorrer. Assim, a intervocalidade constitutiva do investimento vocal é, por sua vez, estabelecida por

“outras qualidades vocais, com os respectivos valores por elas adquiridos nos diferentes posicionamentos do campo discursivo literomusical brasileiro e em outros discursos” (Mendes, 2013, p. 66).

Convém ainda destacar que a qualidade vocal, “conjunto de características que identificam a voz humana” (Belhau; Pontes, 1987), que Mendes considera constitutiva do investimento vocal de um cantor, não se estrutura de forma isolada, mas por meio de um processo circular no qual obtém características do interdiscurso, do discurso literomusical e do posicionamento em que se inserem, conforme podemos observar na imagem a seguir:

Figura 1 - Processo de formação da qualidade vocal



Fonte: Mendes (2021).

No tocante às relações vocais de intervocalidade mostrada e metavocalidade, Mendes (2013) utiliza-se dos conceitos manguenonianos de captação e subversão e de parâmetros vocais como respiração, intensidade, pronúncia, alongamento, duração etc, para observar como as qualidades vocais de posicionamentos distintos e do discurso literomusical aparecem no investimento vocal de um cantor e/ou cantautor. Dessa forma, o primeiro tipo “designa, especificamente, a troca entre diferentes modos de cantar e outras vozes distantes da prática discursiva literomusical” (Mendes; Alexandre, 2018, p. 8), ou seja, no investimento vocal pode haver a captação ou subversão de outras qualidades vocais, esse dois fatores são preponderantes para a identificação/reconstrução dessas outras vozes mediante características textuais diversas (Mendes, 2021, p. 63). Já a metavocalidade, enfatiza a qualidade vocal de um cantor, ou seja, quando através da utilização de recursos vocais diversos o cantor destaca sua forma de cantar, seja para estabelecer uma relação de

pertencimento ou marcação de identidades vocais dentro de um posicionamento do discurso literomusical.

Neste trabalho, em razão da particularidade do *corpus* e do recorte escolhido, além de colocar algumas interposições, também não aderimos integralmente à proposta de Mendes (2021) para a análise do investimento vocal. Assim, não nos debruçamos sobre as vozes que são fundantes da qualidade vocal de Luiz Gonzaga (intervocalidade constitutiva), nem nas referências que o cantautor faz para destacar aspectos de sua própria qualidade vocal (metavocalidade) mas nos empenhamos em perceber como se dá a utilização de recursos vocais para recorrer às vozes do interdiscurso e mostrar que o faz, especialmente a voz dos animais (intervocalidade mostrada), como quando o artista usa a própria voz para encenar, nos fonogramas das canções, a voz deles, como o latido do cachorro, o coaxar dos sapos, o canto dos pássaros.

No entanto, como a autora restringe à intervocalidade mostrada à imitação de uma voz por outra, e Luiz Gonzaga, além das vozes dos animais, também imita vocalmente outros sons produzidos por eles como os ruídos dos cascos da égua em diferentes terrenos (Samarica Parteira, Zé Dantas, 2014. Interpretada por Luiz Gonzaga), ou por objetos colocados neles, como o ruído do chocalho (“A morte do vaqueiro”, Luiz Gonzaga/ Nelson Barbalho, por Luiz Gonzaga, 2014), propomos, no âmbito do investimento vocal, a intervocalidade onomatopéica com o intuito de observar como Luiz Gonzaga imita, com a própria voz, tanto a voz dos animais como outros sons produzidos por eles ou por objetos contíguos a eles.

Para isso, partimos das definições de Martins (2008) em que a onomatopeia é tentativa aproximada de reproduzir, por meio da linguagem, os sons. Nas palavras dessa autora:

Num sentido mais limitado a onomatopeia significa a reprodução de um ruído - ou mais modestamente a tentativa de imitação de um ruído por um grupo de sons da linguagem. É a transposição na língua articulada humana de gritos e ruídos inarticulados. Como os sons da linguagem humana têm certas qualidades e os da natureza outras, não é possível uma reprodução exata, mas apenas aproximada - muitas vezes mera sugestão- da mesma forma que um instrumento musical não pode imitar perfeitamente o ruído de outro... A linguagem traduz os sons da realidade dentro das suas possibilidades...

Assim, percebemos que por meio da voz, Gonzaga reproduz vocalizações para fazer uma imitação aproximada da voz e dos sons dos animais com o intuito representá-los, de estabelecer diálogos, comunicando-se com eles e/ou construir imagens relacionadas com

as ações e gestos dos personagens. Pois, apesar de Martins (2008) limitar as onomatopeias a representações de sons da natureza, acreditamos, assim como Santos e Calil (2011) ao refletirem sobre o uso de onomatopeias nas HQS, que elas podem ser utilizadas para representar a imbricação de linguagens verbo-imagéticas, corroborando para a construção de cenas em uma narrativa, como veremos em “Samarica Parteira” (Zé Dantas, 2014. Interpretada por Luiz Gonzaga), quando o enunciador recorre a onomatopeias para descrever a cena de uma égua entrando na água.

Por fim, Mendes (2021) associa o investimento vocal com a sua manifestação na cenografia para identificar os sentidos dessa articulação, o que a autora chama de relações vocoverbais. Assim, a pesquisadora divide essas relações em dois tipos, relações metavocoverbais e relações intervocoverbais. Nas primeiras, “os recursos vocais podem recair sobre a sua referência na cenografia, gerando uma sobreposição dessas dimensões”. Já, nas segundas, “os recursos vocais podem também recair sobre a referência a outro investimento vocal ou a outras vozes na cenografia” (Mendes, 2013, p. 82).

Dessas relações vocoverbais, a intervocoverbal é a mais observada no *corpus*, na medida em que, nos fonogramas de canções de Luiz Gonzaga, é comum que as onomatopeias vocalizadas que imitam as vozes dos animais representados na cenografia também tenham suas correspondentes, que são transcritas no plano da letra da canção, como em “Saí por fora/ Uma lagoa, lagoão: bluu bluu, oi oi, kik’ k’ – a saparia tava cantando...” (“Samarica Parteira”, 2014). Desse modo, na intervocoverbalidade tal como cunhada pela autora, o plano verbal apresenta a referência, sobre a qual recai o investimento vocal, restrita à transcrição da voz, seja ela do mesmo discurso, ou do interdiscurso.

No entanto, como no *corpus* selecionado para esta pesquisa, as onomatopeias da letra da canção não são exclusivamente de representações de vozes de animais, mas são também de sons produzidos por eles (“Piriri piriri piriri piriri...”) ou por objetos sobrepostos a eles (“Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo...” julgamos mais adequado falar em uma intervocoverbalidade onomatopéica.

Desse modo, pensamos atender a máxima de Maingueneau (2020, p. 31, tradução nossa) a respeito de que:

para exercer plenamente uma função crítica, a análise do discurso deve ser proporcional aos objetos que ela estuda, evitando a aplicação de categorias e procedimentos que tenham sido concebidos para um *corpus* de um tipo diferente. [...] Isso implica que os analistas do discurso devem adaptar os

seus instrumentos adequadamente se não quiserem passar ao largo do seu objeto.²¹

Ainda há que citarmos o estudo feito por Laranjeira (2012) ao analisar as identidades vocais de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, fundamentando-se em estudos da musicologia como os de Eidsheim (2009), que apontam que o processo de formação de uma qualidade vocal não resulta somente de parâmetros biológicos, mas de um “corpo vocal” influenciado por fatores sociais e culturais como raça, classe, gênero etc. Assim, conforme Laranjeira (2012, p.25), uma identidade vocal é “composta dos elementos sonoros e performativos utilizados para representar para si mesmo e para os outros por si mesmo e pelos outros”.

Dessa forma, propomos que as vozes e os sons dos animais que Luiz Gonzaga imita com sua voz e representa na cenografia fazem parte do interdiscurso que atravessa a sua produção e, por isso, são elementos a serem considerados. Para isso, propomos tornar as categorias intervocalidade e intervocoverbalidade mais ajustadas ao *corpus* articulando-as com as onomatopeias, já que Luiz Gonzaga imita, com a voz, a voz e os sons produzidos e relacionados com os animais. Por fim, acreditamos ainda que os investimentos vocal e vocoverbal de Luiz Gonzaga se construam em relação com a animalidade, tornando-se um elemento caracterizador desse artista no posicionamento em que ele está inserido, os Forrozeiros.

2.3 Discurso literomusical brasileiro

Ao se delinear um campo das produções de canção, o aspecto do imbricamento multissemiótico e de gestos enunciativos torna-se constitutivo, pois “cada prática discursiva supõe gestos enunciativos típicos”; a prática discursiva literomusical, por exemplo, implica gestos como a “composição”, a “interpretação”, a “gravação” (...)” (Costa, 2001, p. 128). Assim, Costa (2012) defende a existência e o estatuto de constituência para o discurso literomusical brasileiro, entendendo que a canção popular é uma prática discursiva que faz funcionar todo um campo voltado para diversas atividades nucleares (produção de canções, gravações, etc) e outras secundárias (comentários, divulgação, etc).

²¹ “Pour exercer pleinement une fonction critique, l’analyse du discours doit être à la mesure des objets qu’elle étudie, éviter de leur appliquer des catégories et des procédures qui ont été conçus pour des corpus d’un type différent [...]. Cela implique que les analystes du discours adaptent leur outillage en conséquence s’ils ne veulent pas passer à côté de leur objet” (Maingueneau, 2020, p. 31).

Em meio à heterogeneidade do discurso literomusical brasileiro, Costa (2012) traça um panorama dos posicionamentos que adquirem contornos com relação a critérios definidos e analisados discursivamente, como a tradição (MPB tradicional, MPB moderna, *pop* etc), a região (baianos, cearenses, mineiros etc), a estética (Canção de protesto, tropicalismo, bossa nova etc), um tema (românticos, catingueiros etc) e o gênero musical (forrozeiros, chorões, sambistas etc). Convém destacar que o pesquisador não almejava descrever minuciosamente todos os posicionamentos do discurso literomusical brasileiro, mas destacar “maneiras de marcar posição e identidade mais claramente definidas” (p.137) no período de 1959 a 1998.

Embora os artistas sejam classificados como pertencentes a determinados posicionamentos, estes podem relacionar-se com mais de um. De acordo com Costa (2012), embora, na prática, centralizem suas produções por um viés característico, na música popular brasileira há uma tendência a rejeitar rotulações, pois essas podem ser limitadoras e, de certa forma, castrar a liberdade dos cantores ou cantautores. Assim, o autor estabelece quatro diretrizes que usou para classificação dos artistas de acordo com os posicionamentos literomusicais por ele delimitados, a saber: sinais de autodefinição dos autores, cantores ou cantautores; compreensão de posicionamento como parte de uma jornada; inserção de um mesmo artista em diversos posicionamentos de forma concomitante e as canções como elemento significativo de um posicionamento.

Costa (2022, p. 44) conceitua a canção como “um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação entre a materialidade verbal e a materialidade musical (rítmica e melódica)”. Assim, utiliza como critério de análise, a relação entre o plano musical e o plano verbal e as consequências desse imbricamento nos domínios éticos e enunciativos (meio de difusão e pré-difusão) para descrever as características de alguns posicionamentos do discurso literomusical brasileiro.

Com base em Costa (2001), Mendes (2007), em sua pesquisa sobre a construção de topografias discursivas em canções do Pessoal do Ceará, também sintetiza alguns parâmetros para a identificação de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro, como apresentamos a seguir:

Tabela 1 – Parâmetros para a identificação de posicionamentos no discurso literomusical

Síntese de parâmetros para a identificação de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro				
Interdiscurso: dialogismo, heterogeneidade e intertextualidade	Prática discursiva: Posicionamentos e comunidades discursivas	Domínios enunciativos: espaços de pré-difusão e difusão		
		Investimento genérico: gênero (canção) e Sub-gêneros (maracatu, baião, xote etc)	Investimento linguístico: seleção de temas, vocabulário (a seca, a rendeira, o vaqueiro etc), plurilinguism o externo (expressões em espanhol etc) e interno (variedades de estratificação social popular, regionalismo s etc)	Investimento cenográfico: enunciador, co- enunciador, cronografia e topografia

Fonte: Mendes (2007).

De nossa parte, consideramos que os dois primeiros parâmetros são importantes, porém, não é nosso foco observar as relações interdiscursivas que caracterizam o posicionamento dos Forrozeiros. Assim, pretendemos aplicar na análise de nosso *corpus* todos os parâmetros do domínio enunciativo elencados por Mendes (2007), acrescentando o investimento vocal, também proposto por ela no trabalho posterior, e observando como a temática da animalidade pode ser um fator que se relaciona com esses investimentos discursivos e corroboram com a tentativa de construção de uma identidade sertaneja nordestina, prática característica do posicionamento em que Luiz Gonzaga está inserido.

2.3.1 Os forrozeiros

Os Forrozeiros são caracterizados por sua relação primordial com os gêneros musicais (baião, xaxado, toada, entre outros). Entre os integrantes que se destacam nesse

posicionamento, Luiz Gonzaga é um dos mais reconhecidos e liderou por muito tempo esse movimento que buscava construir e apresentar uma imagem do sertão nordestino,

o baião e outros gêneros folclóricos nordestinos foram fundamentais enquanto referência identitária de uma enorme população dispersada pela necessidade de abandonar seus lugares de origem para tentar melhores condições de vida no sul e sudeste do país. (Costa, 2001, p. 290).

Assim, como mencionado, no plano musical há o predomínio de subgêneros característicos do sertão nordestino, como o baião, o xote, o xaxado, a toada, a marcha junina, a seresta sertaneja etc. Conforme Costa (2012), esses ritmos são privilegiados pelos integrantes dos Forrozeiros e ao mesmo tempo que podem os limitar, também é um meio de orgulho. Há ainda uma predileção por composições mais dançantes, com um andamento predominantemente mais acelerado (tensão temática), como podemos observar nas canções “Siri jogando bola” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 1998) e “Apologia ao Jumento” (Luiz Gonzaga/ José Clementino, 2014), presentes em nosso *corpus*. Porém, também é constante a presença de canções com o predomínio de um andamento mais desacelerado (tensão passional) com a presença de gêneros como o aboio, a seresta, a toada etc, que podemos observar nas canções “Aboio apaixonado” (Luiz Gonzaga, 1956)²² e “A morte do vaqueiro” (Luiz Gonzaga/ Nelson Barbalho, 1963), por exemplo.

No que diz respeito aos instrumentos musicais mais utilizados pelos forrozeiros, há uma formação de base, um trio de sanfona, zabumba e um triângulo. Tal formação foi proposta por Luiz Gonzaga e se consagrou como uma característica musical do posicionamento em questão. Porém, além desses três, há a presença de outros instrumentos, como o violão, o baixo, a flauta etc. Já na percussão, conforme aponta Costa (2012), “acrescentam-se a bateria, o pandeiro, o reco-reco, como no samba, qualquer objeto que posso produzir ruído” (Costa, 2012, p. 220). Além disso, observamos que Luiz Gonzaga utiliza da própria voz para simular os sons dos animais, seja com a própria voz (investimento vocal) ou através do emprego de elementos como o chocalho, objetos, como o triângulo, por exemplo, que imitam o trote do cavalo e das vacas, o canto dos pássaros etc.

²² *Não me chame boiadeiro/ Que eu não sou boiadeiro não/ Eu sou um pobre vaqueiro/ Boiadeiro é o meu patrão/ Ééé... é boi... é boi.../Vou vender o meu gibão/ Eu não quero mais vaquejar/ Vou largar esse sertão/ Num guento mais pelejar/ Ééé... é boi... é boi.../ Vou me embora dessa terra Porque você não me quer/ Vou deixar meu pé de serra/ Pru móde tu, ô mulé./ Ééé... é boi...é boi.../Faz três dias que eu não como/ Faz quatro eu num armoço/ Pelo amor daquela ingrata/ Quero comer e não posso Ééé... é boi...é boi...*

Essa prioridade mais consciente e explícita de construir uma identidade nordestina faz com que os investimentos discursivos estejam voltados para “um esforço de legitimação de uma cenografia validada referente à paisagem humana e natural do sertão nordestino” (Costa, 2001, p.294).

Costuma-se cantar, então, o próprio forró, os gêneros musicais, os costumes, os personagens locais (as jovens sertanejas, os sanfoneiros, dançarinos habilidosos, etc.); os instrumentos musicais, as figuras históricas da música nordestina etc (Costa, 2001, p.296).

Em termos cenográficos, as canções interpretadas por Luiz Gonzaga parecem explicitar a construção de “um Nordeste onde o tempo descreve um círculo entre a seca e o inverno. Tempo do qual participam não só o homem, mas os animais, as plantas, até os minerais. Uma região dividida entre momentos de tristeza e de alegria.” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 94). Além disso, na construção dessa cenografia de “paraíso perdido do sertão nordestino” (Costa, 2012), há ainda uma tentativa de adequação linguística, os artistas, em sua maioria, investem em um código de linguagem representativo da forma de falar dos habitantes da região nordeste do Brasil. Algo bastante coerente, tendo em vista que almejavam apresentar seus costumes e práticas identitárias para as outras regiões do país.

No tocante ao *ethos*, Costa (2012) aponta que, nos Forrozeiros, há uma tentativa de construção do *ethos* de um sertanejo nordestino ideal. Portanto, nas canções, são construídos diversos *ethé* relacionados a isso, como um sujeito capaz de enfrentar as lutas diárias, que conserva seus valores morais e leva o sertão aonde quer que vá²³. Além disso, aparece o homem muito forte, resistente, o migrante saudosista (muitas vezes desiludido amorosamente ou separado do seu amor), o sanfoneiro incansável, o vaqueiro etc. De nossa parte, acreditamos que o animal pode ser um elemento que se relaciona, diretamente, com a construção desses perfis éticos, com destaque para o vaqueiro, como podemos observar nas canções “Boiadeiro” (Klécio Caldas/ Armando Cavalcanti, 1990), “A morte do vaqueiro” (Luiz Gonzaga/ Nelson Barbalho, 2014), o migrante, exemplificado nas canções “Asa

²³ **A vida de viajante (1953)**

(Luiz Gonzaga/ Hervê Cordovil)

Minha vida é andar/ Por esse país/ Pra ver se um dia/ Descanso feliz/ Guardando as recordações/ Das terras por onde passei/ Andando pelos sertões/ E dos amigos que lá deixei. / Chuva e sol/ Poeira e carvão/ Longe de casa/ Sigo o roteiro/ Mais uma estação/ E alegria no coração. / Minha vida é andar.../ Mar e terra/ Inverno e verão / Mostra o sorriso/ Mostra a alegria/ Mas eu mesmo não/ E a saudade no coração/ Minha vida é andar...

branca” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 2016) e “A volta da asa branca” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 2005), e o agricultor.

Enfim, como podemos observar, um dos pontos característicos do posicionamento dos Forrozeiros é a formulação de uma identidade regional. Dessa forma, dentre tais elementos, acreditamos que os animais constituem um aspecto central, ajudando a construir tal referência identitária, tendo em vista que se relacionam fortemente com os investimentos discursivos característicos deste posicionamento. Convém destacar, que em nossa investigação levaremos em conta as caracterizações de Costa (2012) para os investimentos cenográfico, ético e linguístico no posicionamentos dos Forrozeiros, mas não nos limitaremos a elas, já que relacionamos tais investimentos com as formas de animalidade presentes nas canções selecionadas a fim de que, analisando a construção discursiva da animalidade em canções de Luiz Gonzaga, possamos corroborar, refutar ou encontrar novas características para o posicionamento dos forrozeiros.

2.3.2 O homem do baião, o rei dos animais: contexto de produção do discurso de Luiz Gonzaga

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu no dia 13 de dezembro de 1912, na fazenda Caiçara, situada no município pernambucano de Exu. Foi um dos principais representantes da música nordestina no Brasil, permanecendo no cenário musical das décadas de 1940 a 1980. Sua carreira foi extensa e com um intenso volume de produção, com 240 gravações em formato 78 RPM, 39 LPs, 23 LPs de compilações e 3 CDs. O artista recebeu diversos prêmios ao longo de sua trajetória, como Prêmio Shell²⁴ em 1984, prêmio “Nipper de ouro”²⁵ em 1985, discos de ouro e de platina²⁶.

Como vimos no capítulo 1, Luiz Gonzaga foi um dos principais representantes do posicionamento Forrozeiros, na tentativa de construção de uma identidade nordestina, esse artista imbuiu sua produção musical de aspectos relacionados com as práticas culturais dessa região do país²⁷, o que configurava uma inovação para época e o que acreditamos ter

²⁴ O Prêmio Shell de música é uma celebração cultural que recebe o patrocínio da multinacional Shell do Brasil e tem como objetivo premiar os principais destaques da música popular brasileira.

²⁵ Homenagem internacional que a extinta gravadora RCA concedeu a Luiz Gonzaga.

²⁶ Informações retiradas da biografia “A vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga” (DREYFUS, 2012).

²⁷ (...) gostaria que dissessem que esse sanfoneiro amou muito o seu povo, o Sertão, decantou as aves, os animais, os padres, os cangaceiros, os retirantes, decantou os valentes, os covardes, ê... decantou também o amor. Espero que se lembrem de mim e se lembrem, principalmente, que eu fui honesto, que eu criei meus filhos, que eu amo muito a vida, deixo exemplo de trabalho, de paz, amor...” (Luiz Gonzaga, entrevista Globo Repórter, 1989).

favorecido para o enorme sucesso do Rei do Baião. Conforme assinala Gilberto Gil no prefácio da biografia “A vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga” (2012):

Seu nome se inscreve na galeria dos grandes inventores da música popular brasileira, como aquele que, graças a uma imaginativa e inteligente utilização de células rítmicas extraídas do pipocar dos fogos, de moléculas melódicas tiradas da cantoria lúdica ou religiosa do povo caatingueiro, de corpos narrativos vislumbrados na paisagem natural, biológica e psicológica do seu meio, e, sobretudo, da alquímica associação com o talento poético e musical de alguns nativos nordestinos emigrantes como ele, veio a inventar um gênero musical, o baião (Gil In Dreyfus, 2012).

Devido à extensão da carreira desse artista e para não correr o risco de digressões, não pretendemos descrever sua biografia. Porém, convém destacar que a vida de Gonzaga sempre foi permeada por música. Seu pai, Januário dos Santos, era sanfoneiro e ajudava no sustento da família com o dinheiro que ele ganhava tocando nas festas e nos forrós da região. Sua mãe, Ana Batista de Jesus (Santana), era agricultora, mas cantava na igreja e “puxava” as rezas em cerimônias religiosas, como velórios, por exemplo. Além disso, a música estava presente no espaço sócio-cultural que ele habitava e na natureza, o que proporcionou a presença constante de animais em suas canções. De acordo com Dreyfus (2012):

Na verdade, o dia a dia do menino Gonzaga, como de qualquer sertanejo, era regado a música... Até a natureza era música, havia o estridente e interminável ranger dos carros de boi, o chocalho do gado no pasto, o vento na caatinga, o arrulho da asa branca, da ribaçã, da rolinha, o canto do assum preto e, quando chovia, o coro das jias na escuridão da noite. E Gonzaga ia assimilando todos esses sons (Dreyfus, 2012, p. 39).

Assim como para grande parte dos sertanejos a relação com os animais é algo bastante comum, na obra de Luiz Gonzaga isso não se dá de forma diferente, pois estes sempre estiveram presentes em sua vida. Ele usava os sons dos animais até mesmo para ilustrar seus diálogos em entrevistas, como podemos ver em um trecho de uma entrevista para Dominique Dreyfus no qual há um relato de seu primeiro emprego como ajudante de um coronel, em que este ia em um cavalo e ele em um burro (“Ele no cavalo esquipador, ‘cotó cotó cotó cotó’, e eu no meu burrinho, naquele trote danadado, ‘tocotó tocotó tocotó’”) trazendo esses dois animais para simbolizar a diferença social entre eles²⁸, o cavalo como um elemento de poder, de quem tinha maior aquisição financeira, e o burro como um item das classes menos favorecidas.

²⁸“E o burrinho também não tinha recebido estudo e tava representado ali, o advogado ilustre e o molequinho analfabeto (risos)” (Trecho de uma entrevista de Luiz Gonzaga para Dominique Dreyfus).

Como vimos na seção 2.4, os animais estão presentes nas canções de Luiz Gonzaga de formas diversas, o que nos leva a, com base em Maciel (2016), considerá-lo como sendo um animalista do discurso literomusical brasileiro. Eles são tematizados nas canções, das 13 canções que compõem nosso *corpus*, apenas 3 não trazem nomes de animais logo no título, os personagens, em geral, relacionam-se diretamente com eles, estabelecendo diálogos como poderemos observar nas análises de “Sabiá” (2016), “Assum Preto” (2016) e “Cantarino” (2005) ou sendo elementos essenciais para a construção dos personagens, por exemplo, nas canções que retratam profissões relacionadas com animais como veremos em “Boiadeiro” (1990) e “A morte do vaqueiro” (2014).

Nas canções gonzagueanas, os animais além de serem elementos naturais que compõem a topografia do Sertão nordestino, são retratados de forma afetuosa (“o jumento é nosso irmão”). Como veremos a seguir na canção “Apologia ao jumento” (2014), em que o enunciador constroi toda uma narrativa através da descrição de cenas e adjetivos para enaltecer o jumento, algo que pode causar certa estranheza porque não é muito comum a utilização de uma apologia para um animal não humano em canções, ainda mais para um jumento, que é mais usado como animal de carga.

Outra característica que reflete esse aspecto de comunidade-híbrida nas canções interpretadas por Luiz Gonzaga, é o compartilhamento de sentimentos e/ou experiências entre homem e animal-não humano. Algumas canções de nosso *corpus* como “Asa Branca” (2016), “A volta da asa branca” (2005) e “Vaca estrela e boi fubá” (1984) abordam a temática do êxodo rural, fenômeno que afeta tanto homens como animais- não humanos. Outro exemplo de compartilhamento de sentimentos entre espécies é em “A morte do vaqueiro” (2014), há um trecho em que o enunciador relata que os seres que mais lamentam pelo o vaqueiro assassinado é o gado (“gado muge sem parar/lamentando seu vaqueiro/ que não vem mais aboiar”) e um cachorro, seu animal de estimação (“só lembrado do cachorro/ que inda chora sua dor”).

Assim, como podemos observar, a presença dos animais é uma constante na obra de Luiz Gonzaga, impossibilitando a escolha de um álbum específico para analisarmos esse fenômeno, já que é um tema presente em várias fases da carreira desse artista. No entanto, nas canções selecionadas em nosso *corpus*, o contexto de produção se assemelha no ponto em que aborda uma temática que reflete as práticas culturais de uma comunidade discursiva específica, a saber: os habitantes do Sertão nordestino. Portanto, perceber como ele traz à cena os animais não somente em suas canções, mas em seus relatos desde a infância, nos

ajudam a compreender o porquê da animalidade ser uma característica tão forte no discurso literomusical de Luiz Gonzaga e do posicionamento Forrozeiros.

3 DISCURSOS SOBRE O ANIMAL

3.1 O animal na história e na filosofia

A tentativa de compreender o animal, sua relação (ou não) com o homem não é um exercício recente. Com o passar dos tempos e de acordo com visões socioculturais determinadas, cada sociedade acompreendia de formas específicas e, quase sempre, diferentes. Uma visão, em grande parte fundamentada em princípios religiosos, que prevaleceu por muito tempo nas sociedades ocidentais, foi a da cisão entre homem e animal e uma espécie de “bestialização” (no sentido maligno/demoníaco do termo) das espécies não humanas (Uchôa, 2020).

Ainda segundo Uchôa (2020), outra corrente ideológica que predominou nos séculos XVII e XVIII foi a teoria dos “animais-máquinas” do filósofo René Descartes, que consiste na dualidade entre homens racionais e os animais irracionais, sendo que o que difere um grupo do outro é a capacidade de razão ou linguagem, exclusiva dos seres humanos. Essas correntes de pensamento prevaleceram por muito tempo e foram preponderantes para a compreensão da relação dualística entre homem-animal e a forma como estes foram representados no imaginário das sociedades ocidentais.

Agamben em seu livro “O aberto: o homem e o animal” (2017) traça um percurso histórico dessa representação dualística entre humanidade e animalidade destacando a tentativa de polarização e cisão total entre as duas espécies. Além disso, aponta nela uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que se delineiam características excludentes/inconciliáveis entre os dois grupos, encontram-se traços que os aproximam. Assim, ao reexaminar essa oposição, o filósofo italiano leva-nos a refletir sobre os (não) limites da relação homem-animal. Segundo Agamben, não se faz necessário

[...] tentar traçar os contornos não mais humanos e não mais animais de uma nova criação que correria o risco de ser tão mitológica como a outra. Em nossa cultura, o homem - nós o vimos - tem sido sempre o resultado de uma divisão, e ao mesmo tempo, de uma articulação do animal com o humano, na qual um dos dois termos da operação era também o que estava em questão (Agamben, 2017, p. 143).

De acordo com esse autor, é na Pós-História que essa polarização passa a ser revista, já que nesse momento existe uma tendência de os homens retornarem/encontrarem seu lado primitivo, a parte animal que compõe sua natureza. A partir do século XIX, percebemos uma tendência à antropomorfização do animal e uma animalização do homem, o

“homem-animal e o animal-homens são as duas faces de uma mesma fratura, que não pode ser resolvida nem de uma parte nem de outra” (Agamben, 2017).

O escritor mexicano Mario Bellatin, em seu livro “*Gallinas de madera*” (2013) faz algumas reflexões sobre como se dão atualmente as relações entre homens e animais, fazendo um paralelo com situações que poderiam parecer raras ou até inexistentes em outras épocas, como podemos observar no trecho a seguir:

Refleti então sobre a relação cada vez mais complicada entre os homens e os animais. Nas premissas atuais. Nos deveres que se devem cumprir nestes tempos. Em preceitos que há alguns anos nos pareceriam inimagináveis. Por exemplo, no fato de adotar animais e não comprá-los como era o habitual. O de esterilizar tanto as fêmeas como os machos. Esquecer por completo mutilá-los inutilmente – orelhas, rabos – ou fazer-lhes cortes nos pelos em virtude de determinados cânones de beleza (Bellatin, 2013, p. 8, tradução nossa²⁹).

Assim como na ficção, no âmbito acadêmico, refletir cronologicamente sobre as formas de relação entre homens e animais também é algo que chama a atenção de alguns pesquisadores. É o caso de Alves Filho (2020), que utiliza os aparatos teóricos da análise do discurso francesa de base pecheutiana e de alguns conceitos de Michel Foucault para analisar o agronegócio brasileiro. O principal objetivo do autor é compreender como é possível coexistir na sociedade contemporânea uma inerente sensibilidade dos humanos à causa animal e o desenfreado consumo desses seres, que gera o sacrifício em massa de milhares de animais com a crescente popularização da “indústria da carne”.

Assim, sua dissertação está dividida em três partes: na primeira, ele faz um percurso histórico buscando compreender os discursos que os seres humanos produziram sobre os animais, observando como a relação entre eles foi passando de uma concepção que os animais seriam seres divinizados, dotados de aspectos como linguagem e sensibilidade, para seres embrutecidos, com total ausência de sensibilidade, razão etc. Na segunda parte, o pesquisador reflete sobre as ambiguidades existentes nas relações entre homens e animais na sociedade contemporânea. E, por fim, na terceira parte, Alves Filho (2020) analisa os discursos do agronegócio brasileiro com base em enunciados produzidos pelas empresas Fribol, Seara, Sadia e Perdigão. Para nossa investigação, como buscamos compreender como

²⁹“Reflexioné entonces en la cada vez más complicada relación entre los hombres y los animales. En las premisas actuales. En los deberes que se tienen que cumplir en estos tiempos. En preceptos que algunos años atrás nos hubieran parecido inimaginables. Por ejemplo, en el hecho de adoptar animales y no comprarlos como era lo habitual. El de esterilizar tanto a las hembras como a los machos. Olvidar por completo mutilarlos inútilmente – orejas, colas – o hacerles cortes de pelo en virtud de determinados cánones de belleza” (Bellatin, 2013, p.8).

se dá às relações entre homens e animais nas canções de Luiz Gonzaga, detemo-nos mais nessa primeira parte.

Na tentativa de compreender como se dão as relações entre homens e animais na História, Alves Filho (2020) analisa mitos, pinturas, produções de filósofos e pesquisadores de diversas áreas do conhecimento humano, buscando “a identificação desses enunciados e discursos mais essenciais, cuja força e alcance fazem com que ultrapassem esses domínios de saber...” (Alves Filho, 2020, p. 21). Para isso, o autor subdivide a unidade em cinco capítulos referentes aos períodos históricos observados por ele, a saber: Pré-História, Antiguidade, Idade Média, Renascimento e Modernidade, como sintetizamos a seguir.

Alves Filho (2020) destaca o período da Pré-História por dois motivos: primeiro porque, conforme o autor, é nele que se dá um importante processo de ruptura nas relações entre homens e animais, em que estes passam de seres divinizados, dotados de consciência e linguagem, sendo reverenciados e homenageados pelos humanos, para seres mortais, embrutecidos e sem capacidade de falar. O segundo motivo é porque a maior parte dos estudiosos que fazem um levantamento histórico sobre as relações entre espécies, costumam partir da antiguidade greco-latina, deixando de lado o período pré-histórico.

Dessa maneira, na tentativa de compreender como se dá às relações entre homens e animais na Pré-História e as influências dessas concepções nos dias atuais, Alves Filho (2020) parte, principalmente, dos estudos do mitólogo Joseph Campbell, que pesquisava mitos e artes rupestres, e das produções cinematográficas contemporâneas de Hayao Miyazaki. Após a análise dos mitos e produções artísticas baseados nas sociedades paleolíticas, conseguimos perceber que inicialmente os animais eram seres divinizados e precisavam de rituais para serem sacrificados. Havia uma espécie de relação contratual em que eles eram vistos como superiores, sendo caçados para servir como alimento, um meio de sobrevivência. Eram, ainda, vistos como seres dotados de linguagem, consciência, sensibilidade, o que configurava, de início, as relações entre homens e animais nessas sociedades pré-históricas como de “alteridade e interdependência” (Alves Filho, 2020, p.40).

No entanto, através da apresentação de mitos de outras sociedades, como o *Popol Vuh*, registros poético-político da cultura dos Maias-Quiché da Guatemala e a cosmogonia do povo Juruna, localizados no Parque Indígena do Xingu, é possível perceber que o desenvolvimento humano foi acarretando a perda do *status* de divinizado para o animal, na medida que se passa a destituí-los de características atribuídas a humanos, como a linguagem, para vê-los como seres “brutos”, o que torna o ato de matá-los algo banal. Dessa forma, chegamos à conclusão de que houve um período de transição nas relações entre homens e

animais na pré-história, passando de uma concepção divinizada dos animais a um processo de embrutecimento, sendo representados o mais próximo de sua forma “natural”/biológica.

A continuação, Alves Filho (2020) fundamenta-se na literatura e na filosofia para identificar discursos sobre homens e animais na antiguidade, partindo das produções de autores como Pitágoras, Platão, Aristóteles e Ovídio. O pesquisador afirma que, na Antiguidade greco-latina, o processo de transição, indicado na Pré-história, se concretiza. Ao animal, só vão ser dadas características humanas, como capacidade de falar e consciência, no âmbito da ficção. No entanto, esse processo não se dá de forma repentina nem totalizante, coexistindo, nos filósofos mais antigos, pontos de vista distintos sobre os animais.

Nesse sentido é que são apresentadas duas visões predominantes nesse período. A primeira é a de Pitágoras, que era vegetariano e acreditava na transmigração das almas, inclusive entre espécies diferentes, indicando uma concepção de que os animais são seres almados. Já a segunda, baseada nos preceitos de Aristóteles, importante nome quando se trata de zoologia e naturalismo, apesar de caracterizar o homem como animal político e de reconhecer naqueles certa “sensibilidade”, concebe-os como seres inferiores, sem racionalidade e desprovidos de linguagem, instaurando uma relação de subserviência dos animais para com os homens, como podemos constatar no excerto abaixo retirado de “Política” (1998):

Por conseguinte, aqueles homens se diferenciam entre si, tanto quanto a alma se diferencia do corpo ou o homem do animal (e tem esta disposição aqueles cuja actividade consiste em fazer uso do corpo, e isto é a melhor coisa que podem dar) *são escravos por natureza...* Quanto à utilidade, escravos e animais domésticos pouco diferem; *prestam ambos auxílio ao corpo, na medida de nossas necessidades* (Aristóteles, 1998, p.63-65, grifos nossos).

Para observar os discursos dos homens sobre os animais na Idade Média, Alves Filho (2020) analisa algumas produções de clérigos católicos como Gregório de Nissa, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e do historiador contemporâneo Carlos Ginzburg (2010, 2012)³⁰. Os religiosos são fortemente influenciados pelo aristotelismo e pelo texto do discurso religioso cristão, a Bíblia. Dessa forma, podemos perceber o predomínio da ordem natural das plantas, animais e homens proposta por Aristóteles, mas esta espécie de “cadeia” é gerida por Deus. Assim, o homem, criado à imagem e semelhança do Pai, seria um ser

³⁰ Para mais informações ver as obras: “Os andarilhos do bem” (2010) e “História noturna” (2012) do pesquisador Carlos Ginzburg.

quase perfeito e as plantas e os animais seriam inferiores, seres sem linguagem, sem alma e sem razão.

No entanto, para os camponeses iletrados da época, a relação com os animais era compreendida de forma diferente como mostram os trechos de documentos inquisitoriais examinados por Carlos Ginzburg, nos quais havia resquícios de concepções presentes em períodos históricos anteriores pela “manutenção de uma relação mística, de um contato interespécies similar ao que encontramos nas cosmogonias das sociedades primordiais da Pré-história” (Alves Filho, 2020, p.57).

Em seguida, para compreender essas relações interespécies no Renascimento, Alves Filho (2020) analisa o discurso dos animais-máquina do filósofo René-Descartes. A renascença proporcionou um contexto de mudanças, com a intensificação de ideias progressistas e científicas, ao mesmo tempo que ainda persistiam influências das doutrinas católicas. Desse modo, em Descartes, de modo análogo aos textos dos clérigos religiosos do medievo e nos escritos aristotélicos, os homens e os animais apresentavam diferenças como ausência ou presença de linguagem, razão, alma, etc.

No entanto, influenciado pelas concepções humanistas e científicas, acrescenta para os animais o viés de sentido de seres autômatos, semelhantes a máquinas, incluindo a ausência de sensibilidade, que os torna incapazes de sentirem, até mesmo, a dor. No entanto, o autor destaca que apesar do predomínio dos ideais cartesianos, coexistiram no período da renascença, discursos que denomina como “eufóricos” à causa animal, como o do pintor renascentista Leonardo da Vinci que acreditava que eles teriam sensibilidade.

Finalizando este recorte do percurso histórico sobre as relações entre homens e animais, Alves Filho (2020) aborda o período denominado Idade Moderna, na qual aumenta a sensibilidade humana à causa animal. Devido ao cientificismo proveniente dos ideais iluministas, a igreja católica perde força e começa-se a perceber as semelhanças fisiológicas entre homens e animais, ao mesmo tempo em que a industrialização e o crescimento das cidades fazem com que o consumo e, consequentemente, morte em escala de muitos animais se eleva exponencialmente. Na tentativa de compreender esse fenômeno, o autor observa discursos de alguns filósofos desse período como Voltaire, Bentham, Schopenhauer, Rousseau e Darwin.

Uma das características que se destaca bastante nesse período (e de certa forma, até nos dias atuais) é que a sensibilidade, na maior parte das vezes, não era generalizada para todos os animais, mas, principalmente, para aqueles considerados superiores como o macaco, o cachorro, o elefante etc, podemos ilustrar um pouco essas visões no fragmento a seguir:

Se nos homens os graus de agudeza do entendimento são bastante variados, nas diferentes espécies de animais são mais ainda. *Nos animais mais perfeitos admiramos sua sagacidade*, como nos cães, elefantes, macacos, raposas, cuja penetração Buffon descreveu com tanta maestria. *Em semelhantes bichos mais inteligentes* podemos avaliar de maneira bem exata o quanto o entendimento consegue sem a ajuda da razão, ou seja, sem o conhecimento abstrato por conceitos (Schopenhauer, 2005, p.66-67, grifos nossos).

3.2 Animalidade na literatura

No âmbito da literatura, as pesquisas de Maciel (2011, 2016) ganham destaque nos estudos sobre o fenômeno da animalidade. A pesquisadora analisa obras de autores que põem em destaque o animal. Para isso, fundamenta-se nos pensamentos de filósofos como Michel de Montaigne e, principalmente, Jacques Derrida, que criticavam e buscavam repensar os limites da relação homem-animal por meio da argumentação de que os animais podem possuir características pré-estabelecidas para a espécie humana (linguagem, razão, capacidade afetiva e cognitiva, etc). Nesse sentido, Maciel investiga e delineia os principais processos de representação do animal em textos literários (antropomorfização, metamorfose, o animal como sujeito etc).

A autora destaca que, nos últimos anos, é possível observar o interesse dos autores em explorar a relação homem-animal para além dos limites caricaturados das fábulas, conforme ela aponta no artigo “Exercícios de zooliteratura”:

Não são poucos os escritores/artistas que hoje têm explorado, sob um enfoque liberto das amarras alegóricas, diferentes categorias do mundo zoo. Feras enjauladas nos zoológicos do mundo, animais domésticos e rurais, bichos de estimação, seres vivos classificados pela biologia, cobaias de laboratórios, animais confinados e abatidos em fazendas industriais e espécies em extinção têm ocupado, cada vez mais, um visível espaço em livros, telas de cinema, palcos e salas de exposição (Maciel, 2011, p. 01).

De acordo com Maciel (2016), na literatura brasileira, alguns autores podem ser considerados “animalistas”, tais como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, João Alphonsus etc. Essa designação faz referência a escritores que apresentam características diversas do mundo animal em suas obras, representando-os como seres com traços até então exclusivos dos seres humanos, ultrapassando, assim, os limites pré-definidos entre o universo humano e o não humano.

Maciel aponta outras duas tendências da representação da animalidade em obras literárias que também serão interessantes para a presente investigação. A primeira é a de “comunidade-híbrida”, do filósofo francês Dominique Lestel, nas quais “predominam a riqueza e a diversidade das relações entre homem e animal não humano, estas construídas a partir de compartilhamento de sentidos, experiências, afetos e necessidades” (Maciel, 2011). A segunda é a que apresenta o animal como sujeito; de acordo com a autora, esse processo pode caracterizar-se como:

[...] o esforço desses escritores em apreender, pela palavra articulada, o “eu” dos animais não humanos, entrar na pele deles, imaginar o que eles diriam se tivessem o domínio da linguagem humana, encarnar uma subjetividade possível (ainda que inventada) desses outros, conjutar sobre seus saberes acerca do mundo e da humanidade. (Maciel, 2011, p.3).

3.3 Animalidade e posicionamentos do discurso literomusical brasileiro

Para observar como o fenômeno da animalidade pode relacionar-se com alguns posicionamentos discursivos, convém destacar a pesquisa de Mendes (2019), que relaciona/analisa uma tendência do fenômeno da animalidade no âmbito do discurso literomusical brasileiro, mais especificamente em canções para crianças. Para a autora, a animalidade, além de se constituir em relação ao meio ambiente, ocorre também, e principalmente, mediante à relação entre homem e animal.

A pesquisadora dá continuidade e amplia o *corpus* de Gonzalez (2014) que havia delimitado as produções literomusicais para crianças em três posicionamentos: MPB para crianças, Gospel para crianças e Canção de massa para crianças. Mendes (2019) acrescenta em suas pesquisas o Pop-rock para crianças e percebe que a temática da animalidade, principalmente devido a seu caráter lúdico, é muito forte nessa fronteira do discurso literomusical para crianças e mostra como o animal é abordado de forma distinta por cada um desses posicionamentos.

Na MPB para crianças, predomina a fusão entre homens e animais; na Canção de Massa para crianças, ocorre o processo de cisão entre as duas espécies; no Gospel para crianças, destaca-se o hibridismo entre humano e animal; e, no Pop-Rock, identifica-se uma “naturalização” dos animais. As categorias propostas por Mendes (2019) no tocante a construção discursiva da animalidade serão por nós aplicadas e redefinidas no âmbito do discurso literomusical (“para adultos”), especificamente no posicionamento dos Forrozeiros

(Costa, 2001) e, mais especificamente, nas canções de Luiz Gonzaga que trazem o animal de modo mais evidente.

Assim, partindo, principalmente das classificações de Maciel (2016) e Mendes (2019), chegamos a quatro categorias de animalidade que julgamos serem mais produtivas para analisar as canções de Luiz Gonzaga que compõem o *corpus* de nossa pesquisa: naturalização, metaforização/alusão, ambivalência e antropomorfização. Propomos essa classificação, mas, como veremos na análise detalhada das canções, elas podem sofrer alterações. Identificamos também que há graus de predominância dessas categorias, dividimos por um critério metodológico, mas elas podem ser encontradas de forma contínua, havendo o predomínio de um tipo nas canções, o que não anula a coexistência dos outros.

No processo de naturalização, o animal não humano é materializado em sua forma natural-biológica, sem apresentar ou apresentando pouquíssimas características prototípicamente humanas, como falar, o enunciador humano até fala com eles, mas sem obter respostas diretas. Podemos exemplificar na canção “Cantarino” (Nelson Valença/ Luiz Gonzaga, 2005)³¹ em que o enunciador pede para ouvir o canto desse pássaro, como uma forma de consolo e incentivo para ele; ou em “Asa Branca” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 2016)³², que o enunciador fala do movimento de bater asas desse pássaro que, assim como os homens, migra em períodos de seca.

Já no processo de metaforização/alusão, os hábitos biológicos dos animais não humanos como a migração são trazidos para remeter a processos nos quais os humanos também são envolvidos em razão das intempéries da natureza no espaço do sertão nordestino, como podemos perceber na canção “Asa Branca” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 2016)³³, na qual todos os animais (humanos e não humanos) sofrem os efeitos da seca, dentre os quais está a morte para alguns animais, a perda deles para os humanos (“por falta d’água perdi meu gado/ morreu de sede meu alazão) e o êxodo para ambos (“Até mesmo a asa branca/ Bateu asas do sertão/ Então eu disse a deus Rosinha/ Guarda contigo meu coração”), com o consequente afastamento da parceira amorosa.

O processo de antropomorfização ocorre quando são atribuídas características humanas aos animais. Porém, essa forma de animalidade não parece se destacar tanto nas

³¹ *Canta, canta, cantarino/ Quero ouvir o teu cantar /Canta, canta, cantarino/ Canta para me ajudar /Teu canto é a promessa/ De um ano chovedor/ Teu canto é a esperança/ De um povo sofredor.*

³² *Inté' mesmo a asa branca/ Bateu asas do sertão/ Entonce' eu disse: adeus, Rosinha/ Guarda contigo meu coração.*

³³ *Que braseiro, que fornaia/ Nem um pé de prantação/ Por farta d’água perdi meu gado/ Morreu de sede meu alazão/ Até mesmo a asa branca/ Bateu asas do sertão/ Então eu disse a deus Rosinha/ Guarda contigo meu coração.*

canções de Luiz Gonzaga, em nosso *corpus* identificamos pelo título que a canção “Siri jogando bola” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 1998) configuraria como exemplo, ela possui um caráter mais lúdico e, assim, vão sendo atribuídas aos animais diversas características estereotipadas que fazem parte do universo humano, como siri jogar bola, macaco ensinando a ler, bichos saberem falar etc (“...Fui passear/ no país do tatu-bola/ onde o bicho tem cachola/ e até sabe falar,/ eu vi um porco/passeando de cartola,/ um macaco na escola/ ensinando o bê-a-bá”).

Por último, a categoria que denominamos como ambivalência pode coexistir com os outros três tipos de animalidade nas canções de Luiz Gonzaga, mas principalmente com os processos de naturalização e metaforização. Ela ocorre quando em uma canção aparece mais de um desses fenômenos dificultando sua classificação. Por exemplo, na canção “Sabiá” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 2016), o animal tanto aparece em sua forma natural-biológica, uma ave que voa, que canta etc (“Tu que andas pelo mundo (sabiá)/ Tu que tanto já voou (sabiá)/ Tu que cantas passarinho (sabiá)”), o que indicaria uma relação de naturalização, como com características antropomórficas, o enunciador dirige-se ao pássaro como se ele fosse seu interlocutor, estabelece uma espécie de diálogo assimétrico, tratando-o na segunda pessoa do singular, mesmo que este não o responda diretamente, mas tem capacidade de compreensão da linguagem humana, pode “falar” aos passarinhos e aliviar a dor desse enunciador que está em disjunção amorosa.

Na tabela a seguir, propomos um quadro síntese das relações entre homens e animais com base no que abordamos neste capítulo:

Tabela 2 – Quadro síntese das relações entre homens e animais em alguns discursos

Relações entre homens e animais		
Animalidade na história	Animalidade na literatura	Animalidade em posicionamentos literomusicais para crianças
<p>Pré-história: animal divino → animal mortal/embrutecido;</p> <p>Antiguidade: polarização quanto às relações interespécies;</p> <p>Idade Média: subordinação dos animais (religiosos) / animais com alma (camponeses);</p> <p>Renascimento: animal-máquina (René Descartes);</p> <p>Idade Moderna: relações ambivalentes entre homens e animais;</p> <p>Idade contemporânea - acirramento das relações ambivalentes.</p>	<p>Antropomorfização; metaformose; Comunidade-híbrida; animal como sujeito;</p>	<p>MPB para crianças: fusão; Canção de massa para crianças: cisão; Gospel para crianças: hibridismo; Pop-Rock para crianças: naturalização.</p>

Fonte: Baseado em Alves Filho (2020), Maciel (2011), Mendes (2019).

4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

4.1 Caracterização da pesquisa

Esta pesquisa, em consonância com Gil (2002), caracteriza-se, em relação à natureza, como básica e, com respeito ao objetivo, configura-se como uma pesquisa explicativa e interpretativa. Consequentemente, enfocamos nossa análise nos aspectos teóricos que possibilitam a relação dos conceitos discursivos de investimento cenográfico, investimento ético, investimento linguístico, investimento vocal e vocoverbal e da animalidade na obra de Luiz Gonzaga, para observar como se dá a construção discursiva do animal nas canções interpretadas por esse artista. Para fundamentar e analisar o *corpus*, partimos do método de pesquisa documental bibliográfica, o primeiro em relação ao *corpus* e o segundo no que concerne ao referencial, em que utilizamos os mecanismos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa com o intuito de contribuir com os estudos na área, apresentar novas considerações sobre o objeto e a temática. Nosso estudo possui um enfoque qualitativo (Lakatos; Marconi, 1996).

4.2 Delimitação do universo e da amostra

Para a consecução do objetivo desta pesquisa de analisar a construção discursiva da animalidade em canções de Luiz Gonzaga, utilizamos como critério de seleção do *corpus*, além da relevância da produção do artista para a música brasileira, a expansão da cultura nordestina para as outras regiões do país e por ser um dos fundadores e principais representantes do posicionamento Forrozeiros, o papel central dado aos animais nas suas canções, nas quais constrói diversas representações deles. Nesse sentido, é que o fenômeno da animalidade aparece em períodos diversos da obra de Luiz Gonzaga, já que se relaciona com as práticas identitárias regionais, construídas pelo artista em praticamente toda a sua carreira.

Para a escolha das canções, utilizamos alguns parâmetros que acreditamos estarem relacionados diretamente com as formas de representação do animal não humano partindo das proposições de Maciel (2016) e Mendes (2019) e com os investimentos discursivos cenográfico, ético e linguístico pensados por Costa para o posicionamento dos Forrozeiros (Costa, 2012) e o investimento vocal delineado por Mendes (2021) para o Pessoal do Ceará.

Assim, selecionamos doze canções, a maioria devido à menção do nome de animais ou de profissionais associados com o trato com estes. Apenas uma, “Samarica Parteira” (Zé Dantas, 2014. Interpretada por Luiz Gonzaga), não se enquadra nessas características, mas mediante escuta prévias de canções de Luiz Gonzaga, identificamos que nela há uma proliferação de animais não humanos, representados sob enfoques diversos, o que pode nos ajudar a compreender como se dá suas formas de representação e a influência na construção dos investimentos discursivos em canções gonzagueanas. Dessa forma, o *corpus* desta pesquisa é composto pelas seguintes canções:

Canções gonzagueanas que destacam as formas de representação do animal			
Canção	Ano	Composer(es)	Álbum
Samarica Parteira	2014	Zé Dantas	O fole roncou - Luiz Gonzaga 100 anos
Sabiá	2016	Luiz Gonzaga/ Zé Dantas	Asa branca
Assum Preto	2016	Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira	Asa branca
Vaca estrela e boi fubá	1984	Patativa do Assaré	Luiz Gonzaga & Fagner
Asa Branca	2016	Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira	Asa branca
A volta da asa branca	2005	Luiz Gonzaga/ Zé Dantas	Maxximum.
Acauã	2005	Zé Dantas	Maxximum.

Pássaro Carão	2000	Zé Marcolino/ Luiz Gonzaga	Ô véio macho
Boiadeiro	1990	Klécius Caldas/ Armando Cavalcanti	Olha pro céu.
A morte do vaqueiro	2014	Luiz Gonza/ Nelson Barbalho	Aboios&vaquejadas, nos caminhos de fé e São João na roça.
Siri jogando bola	1998	Luiz Gonzaga/ Zé Dantas	Luiz Gonzaga, sua sanfona e sua simpatia.
Apologia ao Jumento (o jumento é nosso irmão)	2014	Luiz Gonzaga/ José Clementino	Mega Hits - Luiz Gonzaga.

Fonte: elaboração própria (2024).

Faz-se necessário observar que apesar de as canções terem sido inicialmente selecionadas com base nas referências aos animais não humano que elas apresentam, a depender da canção, outros critérios, como o dos investimentos discursivos, também se sobrepõem a esse. Em relação ao investimento cenográfico, podemos citar “Asa branca” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 2016) e “Volta da asa branca” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 2005), como exemplos de canções mais produtivas. Com o investimento ético, temos “Boiadeiro” (Klécius Caldas/ Armando Cavalcanti, 1990) como uma canção bastante interessante para a análise desse conceito. Já para os investimentos linguístico, vocal e vocoverbal, as canções “Samarica Parteira” (Zé Dantas, 2014. Interpretada por Luiz Gonzaga) e “Apologia ao jumento” (2014) se destacam.

4.3 Procedimento de coleta e análise de dados

O *corpus* da pesquisa é composto por doze canções nas quais observamos o plano verbal. Para isso, coletamos as letras disponíveis no site “Luiz Lua Gonzaga”, que foi criado por Paulo Vanderley, pesquisador que há mais de três décadas se dedica à vida e obra de Luiz Gonzaga. A página está no ar há mais de 16 anos, sendo considerada o maior repositório digital deste artista³⁴, o qual serve como referência não só para interessados em conhecer a vida e obra do Rei do Baião, como também para outros pesquisadores, por exemplo as dissertações de Evangélio (2017) e Lopes (2017). Também observamos o plano vocal, através da análise de fonogramas das canções selecionadas e que estão disponibilizados na plataforma de streamings musical Spotify e no site do IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira), uma instituição que se dedica à pesquisa, conservação e divulgação da Música Popular Brasileira³⁵. Dessa maneira, relacionamos as letras disponíveis no site com as que extraímos a partir da escuta dos fonogramas das canções selecionadas.

Nesta pesquisa, pretendemos observar, nas canções selecionadas, como se constrói discursivamente a animalidade em canções de Luiz Gonzaga, mediante a análise de seus investimentos cenográficos, éticos, linguísticos, vocais e vocoverbais. Para isso, devido à extensão do *corpus*, analisamos detalhadamente quatro canções, elas são: “Samarica Parteira” (Zé Dantas, 2014. Interpretada por Luiz Gonzaga), “A morte do vaqueiro” (Luiz Gonzaga / Nelson Barbalho, 2014), “Apologia ao jumento” (Luiz Gonzaga/ José Clementino, 2014) e “Acauã” (Zé Dantas, 2005. Interpretada por Luiz Gonzaga). Assim, partimos de “Samarica Parteira” (2014) como canção-modelo de análise, pois nela podemos ilustrar todas as formas de construção da animalidade que acreditamos existir nas canções selecionadas. Após analisarmos detalhadamente essas quatro canções, delineamos no capítulo cinco, um padrão para as formas de representação interespécies, exemplificando nas outras oito canções restantes, como esse modelo se repete.

Primeiramente, observamos quais categorias da animalidade, com base em Maciel (2016) e Mendes (2013), estão presentes nas canções selecionadas, acreditamos que haja o predomínio de três, a saber: metaforização, antropomorfização e naturalização, as quais coexistem com outros tipos como, comunidade-híbrida e ambivalência entre metaforização e naturalização. Dessa forma, buscamos compreender como elas se relacionam com os investimentos discursivos em questão. Em seguida, investigamos a relação entre o investimento cenográfico e a animalidade nas canções de Luiz Gonzaga, buscando

³⁴ Disponível em: <https://www.brasildefatope.com.br/2021/12/09/site-guardiao-da-memoria-de-luiz-gonzaga-ganha-nova-versao-no-aniversario-de-109-anos-do-cantor>. Acesso em 17 jun. 2023.

³⁵ Disponível em: <https://immub.org/p/o-instituto>. Acesso em 22 set. 2023

compreender como através da associação entre esses dois fenômenos é possível construir cenografias dialogais e de narrativas, além de observar como os animais constituem elementos essenciais na construção de topografias, já que o animal não humano faz parte da paisagem natural do sertão nordestino. E, também, como a utilização de determinados animais, principalmente os pássaros, possibilita a elaboração de uma cronografia cíclica, relacionada com os períodos de seca e estiagem no sertão nordestino.

A continuação, analisamos o *ethos*, para ver como as referências imagéticas são construídas, ou seja, de que forma o animal pode relacionar-se com o elemento humano nas canções. Buscamos observar também como a presença dos animais não humanos influencia nas dimensões do *ethos* nas canções selecionadas.

Após isso, analisamos o investimento linguístico das canções, para perceber como alguns recursos linguísticos como o plurilinguismo interno, infralíngua, vocabulário selecionado, temas das canções, etc, se relacionam com o animal não humano e os possíveis efeitos de sentido que isso pode causar.

Por fim, observamos o investimento vocal e vocoverbal nas canções, analisando como o conceito de intervocalidade mostrada é construído nas canções de Luiz Gonzaga através da imitação pela voz do cantor da voz e de outros sons produzidos pelos animais não humanos ou de objetos associados a estes, como o chocalho. Além disso, relacionamos, os planos verbais e vocal das canções, para delinear como esse artista investe no plano verbal em expressões linguísticas, onomatopeias, interjeições etc, que são reproduzidas por ele no plano vocal para simular os sons e a voz dos animais não humanos, tais estratégias são referenciadas na cenografia, configurando relações intervocoverbais.

Após análise, sintetizaremos os resultados, acreditamos que há o predomínio de quatro tipos de relações entre homens e animais: a primeira, o enunciador humano que fala com o coenunciador animal não humano; a segunda, o enunciador humano que fala sobre o animal não humano; a terceira, o enunciador humano que fala “como” o animal não humano. Dentro desta última, acreditamos que, ao falar “como” está pressuposto o enunciador humano que também fala pelo animal não humano.

5 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA ANIMALIDADE EM CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA

5.1 Análise dos fonogramas

Nesta seção, analisamos mais detalhadamente quatro das doze canções que compõem o nosso *corpus*. Objetivamos, em especial, compreender como se dá a construção discursiva da animalidade nessas canções interpretadas por Luiz Gonzaga. Para isso, observamos a relação do fenômeno da animalidade com os investimentos discursivos, dando continuidade às aplicações, feitas por Costa (2012) e Mendes (2021), desses conceitos como elementos caracterizadores do discurso literomusical brasileiro.

Tomamos, como ponto de referência para a análise, a canção “Samarica Parteira” (Zé Dantas, 2014), na medida em que nela a animalidade influencia todos os investimentos discursivos que fazem parte do recorte da pesquisa. Nas outras canções que compõem o *corpus*, nem sempre a animalidade está presente simultaneamente em todos eles.

Estratégia semelhante foi utilizada por Mendes (2012) para analisar o investimento vocal no Pessoal do Ceará partindo de gravações da canção “A palo seco”, a pesquisadora considera essa a canção-modelo para observar como a relação entre o investimento vocal, a cenografia e o *ethos* podem caracterizar o posicionamento Pessoal do Ceará no âmbito do discurso literomusical brasileiro. Em vista disso, “Samarica Parteira” (2014) é a canção-modelo para nossa investigação, na medida em que as relações entre animalidade e investimentos discursivos encontrados nela, podem, de certo modo, ser estendidas para as outras canções do *corpus*.

Com o objetivo de investigar como a animalidade é construída na relação com cada investimento discursivo mencionado, tais fonogramas são analisados obedecendo a esta sequência: primeiro, identificamos a (s) forma (s) de animalidade presente em cada canção. Em seguida, analisamos os investimentos cenográfico, ético, linguístico e vocal.

5.1.1 *Samarica Parteira* (Zé Dantas. Interpretado por Luiz Gonzaga, 2014)³⁶

³⁶ <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6l9PruBXTkQjDCJloKLTpb> .

- Oi sertão!
- Ooi!
- Sertão d' Capitão Barbino! Sertão dos caba valente...
- Tá falando com ele!...
- ...e dos caba frouxo também.
- ...já num tô dento.
- Há, há, há... [risos]
- sertão das mulhé bonita...
- ôoopa
- ...e dos caba fei' também ha, ha
- ...há, há, há... [risos]

- Lula!
- Pronto patrão.
- Monte na bestinha melada e risque. Vá ligeiro buscar Samarica parteira que Juvita já tá com dô de menino.

Ah, menino! Quando eu já ia riscando, Capitão Barbino ainda deu a última instrução:

- Olha, Lula, vou cuspi no chão, hein?! Tu tem que vortá antes do cuspe secá!
- Foi a maior carreira que eu dei na minha vida. A eguinha tava miada.

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri
uma cancela: nheeeeim ... pá...
Piriri piriri piriri piriri piriri piriri
outra cancela: nheeeeim... pá!
Piriri piriri piriri pir... êpa !
Cancela como o diabo nesse sertão:
nheeeeim... pá!
Piriri piriri piriri piriri
Um lajedo: patatac patatac patatac patatac
patatac . Saí por fora !
Piriri piriri piriri piriri piriri piriri
piriri
Uma lagoa, lagoão: bluu bluu, oi oi, kik'
k' – a saparia tava cantando.

Aha! Ah menino! Na velocidade que eu vinha essa égua deu uma freada tão danada na beirada dessa lagoa, minha cabeça foi junto com a dela!... e o sapo gritou lá de dentro d'água:
– ói, ói, ói ele agora quaje cai!

... Sapequei a espora pro suvaco no vazi' dessa égua, ela se jogou n'água parecia uma jangada cearense: [bluu bluu, oi oi, kik' k'] Tchi, tchi, tchi.
Saí por fora.

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri
Outra cancela: nheeeeim... pá!
piriri piriri piriri piriri piriri

Um rancho, rancho de pobe...

- Au au!
- Cachorro de pobe, cachorro de pobe late fino...

– Tá me estranhan'o cruvina?
Era cruvina mermo. Balançô o rabo. Não sei porque cachorro de pobe tem sempre nome de peixe: é cruvina, traíra, piaba, matrinxã, baleia, piranha.

Há! Maguinho mas caçadozinh' como o diabo!

Cachorro de rico é gooodo, num caça nada, rabo grosso, só vive dormindo. Há há ... num presta prá nada, só presta prá bufar, agora o nome é bonito: é white, flike, rex, whisky, jumm.

Há! Cachorro de pobe é ximbica!

– Samarica, ooooh, Samarica parteeeeira!

Qual o quê, aquelas hora no sertão, meu fi', só responde s'a gente dê o prefixo:

- Louvado seja nosso senhor J'us Cristo!
- Para sempre seja Deus louvado.

– Samarica, é Lula... Capitão Barbino mandou vê a senhora que Dona Juvita já tá com dô de menino.

– Essas hora, Lula?

– Nesse instante, Capitão Barbino cuspiu no chão, eu tem que vortá antes do cuspe secá.

Peguei o cavalo véi de Samarica que comia no murturo Todo cavalo de parteira é danado prá comer no murturo, não sei porque. Botei a cela no lombo desse cavalo e acochei a cia peguei a véia joguei em riba, quase que ela imbica p'outa banda.

- Vamos s'imbora Samarica que eu tô avexado!
- Vamo fazê um negócio Lula? Meu cavalin' é mago, sua eguinha é gorda, eu vou na frente.
- Que é que há Samarica, prá gente num chegá hoje? Já viu cavalo andar na frente de égua, Samarica? Vamo s'imbora que eu tô avexado!!

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
nheeeiim... pá!

Piriri tic tic piriri tic tic
bluu oi oi bluu oi, uu, uu

- ói, ói, ói ele já voltoooou!
Saí por fora.

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
Patateco teco teco, patateco teco teco,
patateco teco teco

Saí por fora da pedreira

Piriri piriri tic tic piriri tic tic
nheeeiim... pá !
Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
nheeeiim... pá !
Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
nheeeiim... pá!
Piriri piriri tic tic piriri tic tic
– Uu uu.

- Tá me estranhando, Nero? Capitão Barbino, Samarica chegou.
- Samarica chegou!!

Samarica sartou do cavalo véi embaixo, cumprimentou o Capitão, entrou prá camarinha, vestiu o vestido verde e amerelo, padrão nacioná, amarrou a cabeça c'um pano e foi dando as instruções:

- Acende um incenso. Boa noite, D. Juvita.
- Ai, Samarica, que dô !
- É assim mermo, minha fi'a, aproveite a dô. Chama as muié dessa casa, p'a rezá a oração de São Reimundo, que esse cristão

vem ao mundo nesse instante. B'a noite, cumade Tota.

- B'a noite, Samarica.
- B'a noite, cumade Gerolina.
- B'a noite, Samarica.
- B'a noite, cumade Toinha.
- B'a noite, Samarica.
- B'a noite, cumade Zefa.
- B'a noite, Samarica.
- Vosmecês sabe a oração de São Reimundo?
- Nós sabe.
- Ah Sabe, né? Pois vão rezando aí, já viu??
- [vozes rezando]

– Capitão Barbiiino! Capitão Barbino tem fumo de Arapiraca? Me dê uma capinha pr' ela mastigar. Pegue D. Juvita, mastigue essa capinha de fumo e não se incomode. É do bom! Aguenta nas orações, muié! [vozes rezando] Mastiga o fumo, D. Juvita... Capitão Barbino, tem cibola do Cabrobró?

- Ai Samarica! Cebola não, que eu espirro.
- Pois é prá espirrar mesmo minha fi'a, ajuda.
- Ui.
- Aproveite a dor, minha fi'a. Aguenta nas orações, muié. [vozes rezando] Mastigue o fumo D. Juvita.
- Capitão Barbiiino, bote uma faca fria na ponta do dedão do pé dela, bote. Mastigue o fumo, D. Juvita. Aguenta nas orações, muié. [vozes rezando alto].
- Ai Samarica, se eu soubesse que era assim, eu num tinha casado com o diabo desse véi macho.
- Pois é assim merm' minha fi'a, vosmecê casou com o vein' pensando que ela num era de nada? Agora cumpra seu dever, minha fi'a. Desde que o mundo é muundo, que a muié tem que passar por esse pedacinh'. Ai, que saudade! Aguenta nas orações, muié! [vozes rezando alto]. Mastigue o fumo, D. Juvita.
- Ai, que dô!
- Aproveite a dô, minha fi'a. Dê uma garrafa pr' ela soprá, dê. Ô, muié, hein? Essa é a oração de S. Reimundo, mermo?

- É..é [muitas vozes].
- Vosmecês num sabe outra oração?
- Nós num sabe... [muitas vozes].
- Uma oração mais forte que essa, vocês num têm?
- Tem não, tem não, essa é boa [muitas vozes]
- Pois deixe comigo, deixe comigo, eu vou rezar uma oração aqui, que se ele num nascer, ele num tá nem cum diabo de num nascer: "Sant' Antoin pequenino, mansadô de burro brabo, fazei nascer esse menino, com mil e seiscentos diabo!"
[choro de criança]
- Nasceu e é menino homem!
- E é macho!

5.1.1.1 Animalidade

A canção “Samarica Parteira” foi gravada por Luiz Gonzaga em 1974 no LP “Sangue Nordestino”, é uma das poucas canções que não leva a assinatura desse artista em sua composição, já que se trata da retextualização do *causo*³⁷ “O parto de Sá Juvita” (ou Dona Juvita) apresentado por Zé Dantas, conhecido letrista e parceiro de Luiz Gonzaga em muitas composições, no programa *No mundo do baião*³⁸ (1953). Conforme Ramalho (1998), além dessa versão retextualizada, há outra que Zé Dantas, que era também obstetra, contava a seus amigos, mas que não permitiu que fosse divulgada. Na gravação de Luiz Gonzaga, encontramos a apresentação de um artista para um público, na qual ele narra um extenso relato de um parto ambientado no Sertão, esse diálogo entre um primeiro enunciador, representando um artista, e seu público, que interage direta ou indiretamente com ele em alguns momentos, é narrado com a adição de elementos nos planos tanto verbal como vocal da canção, gerando, assim, um efeito de comicidade.

A canção inicia-se com diálogos, um enunciador saudando e sendo respondido por um público; em seguida, temos uma segunda cena dialogal, na qual há uma ordem a um empregado, este pode fazer referência ao locutor dessa canção, o artista Luiz Gonzaga (isso

³⁷ De acordo com o Dicionário Informal, a palavra *causo* é a narração de uma história que pode ser verdadeira ou não, relatada de maneira cômica, buscando construir uma ludicidade. Há, geralmente, um jogo de palavras, como a construção de rimas para criar efeitos sonoros. Por ser uma palavra bastante utilizada nas zonas rurais do país, possui uma forte relação com a tradição de narrativas orais e com o folclore.

³⁸ Foi um programa de rádio transmitido pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, fazia parte da série *Cancioneiro Royal*. Era produzido por Humberto Teixeira e Zé Dantas e tinha Luiz Gonzaga como participante principal.

- Ah, se é menino homem, olha se é? Venhavê os documento dele! E essa voz!

Capitão Barbino foi lá detrás da porta, pegou o bacamarte que tava guardado a mais de 8 dia, chegou no terreiro, destambocou no oco do mundo, deu um tiro tão danado, que lascou o cano. Samarica dixe:

- Lascou, Capitão?
- Lascou, Samarica. É mas em redor de 7 léguas, não tem fi’ duma égua que num tenha escutado. Prepare aí a meladinha, ah, prepare a meladinha, que o nome do menino... é Bastião.

pode ser depreendido devido a referência a “Lula”, forma como algumas pessoas chamavam o artista, o que o configura nessa canção como um cantor/narrador/locutor)³⁹, recebendo um comando para pegar a besta da fazenda e ir rapidamente buscar a parteira, pois o filho de sua patroa estava para nascer: “– Lula! / – Pronto patrão. / – Monte na bestinha melada e risque. / Vá ligeiro buscar Samarica parteira que/ Juvita já tá com dô de menino”. Nesse trecho, um animal é mencionado pela primeira vez (bestinha melada), uma besta (também conhecida como mula) sendo retratada como um animal não humano, servindo como meio de transporte e finalizando o segundo diálogo para dar início ao primeiro momento da cenografia narrativa.

A continuação, o empregado sai para cumprir a ordem de seu patrão (“– Olha, Lula, vou cuspi no chão, hein?! / Tu tem que vortá antes do cuspe secá!”), para isso, vai montado na égua (“Foi a maior carreira que eu dei na minha vida. / A eguinha tava miada.”) e reproduz essa agilidade descrevendo no vocal e verbal o trote do animal (Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri). O recurso à onomatopeia vocal lembra os efeitos sonoros empregados nas radionovelas, fenômeno cultural que teve grande audiência na década de 50, com a chamada Era de Ouro do Rádio no Brasil⁴⁰ (Ramalho, 1998). Esses sons, ao constituírem uma imitação do trote da égua mantêm relação com o animal não humano, já que o trotar é uma característica biológica desse tipo de espécie.

O empregado segue seu percurso para chegar na casa da parteira Samarica, no trajeto tem uma lagoa em que há muitos sapos cantando (“bluu bluu, oi oi, kik’ k’ – a saparia tava cantando”). Ao deparar com a lagoa, a égua que o conduzia, trotando rápido, para bruscamente fazendo com que o corpo de quem a montava fosse subitamente lançado para frente. A cena, segundo o enunciador-narrador que dela participa também como esse personagem, foi presenciada por um sapo que grita “– ói, ói, ói ele agora quaje cai!.

Ao segundo animal não humano que aparece na cenografia são acrescidas capacidades que estão além do instinto de recuar diante de um “perigo”, como foi atribuído à égua, tais como dispor de uma língua igual a dos animais humanos, inclusive com as mesmas nuances regionais do co-enunciador e do locutor, poder falar “sobre” humanos e, inclusive, zombar deles. Podemos perceber que aqui o enunciador-narrador, que é também o

³⁹ Ao longo de sua trajetória, Luiz Gonzaga foi denominado de formas diferentes, conforme aponta Dreyfus (2012): “a maneira como Luiz Gonzaga foi chamado, a vida inteira, variava segundo as pessoas e circunstâncias. Na sua família, era chamado Gonzaga ou Luiz. Quem o chamasse de “seu”, era com Luiz: seu Luiz, nunca seu Gonzaga. Havia os que o chamavam de Lula; mais tarde, houve quem dissesse Lua. Nos anos 80, passou a ser Gonzagão” (Dreyfus, 2012, p.31).

⁴⁰ Para mais informações, conferir a matéria da Agência Brasil sobre a cultura das radionovelas, disponível no link a seguir: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-09/cem-anos-do-radio-no-brasil-a-cultura-das-radionovelas> >

personagem que seria o coenunciador do sapo, ou seja, com quem o sapo fala na cenografia, tenta representar a maneira como um sapo falaria pelo “óí, óí, óí”, tentando imitar a voz desse animal. No entanto, a voz do sapo não fica restrita a imitação por onomatopeias e interjeições, mas também é representada por uma sentença com lexemas: “quaje cai”. O advérbio “quase” é pronunciado com uma troca do “z” pelo “j” o que se repete na grafia como “quaje”.

Assim, os sapos são representados de forma híbrida, ou seja, ao mesmo tempo em que mostram características de animais não humanos, canto característico, exibem outras de animais humanos como a língua característica desse grupo, o ato de falar, a capacidade de usá-la para interagir com eles e poder fazer graça dos reveses pelos quais eles passam.

Em seguida, o empregado montado na égua avança em direção ao rancho de Samarica (“Piriri piriri piriri piriri piriri piriri”), ao chegar no local, dando início ao segundo momento da narrativa, encontra, primeiramente, com a cachorra, terceiro animal que aparece na cenografia da canção. Aqui, de modo semelhante ao que acontece com o sapo, é utilizado o recurso da onomatopéia (“au”, “au”) para imitar a voz do animal não humano que se comunica com o coenunciador humano. O coenunciador, no papel de enunciador narrador, faz uma avaliação que sobre o latido do animal conforme a estratificação social da sua tutora, “Cachorro de pobe/cachorro de pobe late fino...”, que parece ser Samarica.

Após esse momento, diferentemente do que ocorre com o sapo, o enunciador-personagem responde a cachorra “Tá me estranhan’o cruvina?”, inquirindo-a sobre o motivo do latido, como se ela não o estivesse reconhecendo. Ainda confirma, como narrador, que se trata realmente do animal que ele já conhecia “Era cruvina mermo” e que chegou a essa constatação por outra interação do animal, dessa vez, não-vocal “Balançô o rabo”. O enunciador dá continuidade a descrição do animal com base na condição social dos tutores, constatando que tal como esta cachorra (“Cruvina”) outros cachorros qualificados por ele como “de pobre” sempre são nomeados com os designativos de outros animais, “nome de peixe” (“cruvina, traíra, piaba, matrinxã, baleia, piranha”), os quais presumivelmente seriam feios, quando comparados aos de cachorros “de rico”.

Estes, por sua vez, têm nome bonito (*white, flike, rex, whiski, jumm*), o que, aparentemente, significa ter nome em língua estrangeira. Após elogiar as denominações dos cachorros de rico, ainda designa o cachorro de pobre pela gíria “ximbica” (Há! Cachorro de pobe é ximbica!”), usada com diferentes significados dependendo do contexto e da região, mas geralmente de forma pejorativa. Em Pernambuco, estado do qual Luiz Gonzaga é natural, ainda pode se referir a uma pessoa mentirosa. Isso só deixa mais evidente a disparidade, em termos de elegância, entre os designativos, em língua estrangeira, dos cachorros de rico e dos

cachorros de pobre. A diferença entre “rico” e “pobre”, desde há muito e ainda atualmente, é matéria para o humor, como Luís Gonzaga explora mostrando-as nos cachorros de um e de outro.

Além dos nomes, o corpo e a “utilidade” dos animais para seus tutores também são julgados pelo mesmo critério, chegando à conclusão de que o cachorro de pobre tem latido e rabo fino, corpo magro, sendo bom caçador (“Há! Maguinho mas caçadozinh’ como o diabo!”). Já o cachorro de rico tem rabo grosso, como supostamente o é o seu latido, é gordo, num caça nada, rabo grosso, só vive dormindo não precisa, assim como seu dono caçar para se alimentar (“num caça nada, rabo grosso, só vive dormindo) e (“num presta prá nada, só presta prá bufar”).

A cachorra Cruvina é apresentada na canção como um animal não humano na medida em que se comunica com o enunciador, que representa o animal não humano, atendendo pelo nome lhe imposto, certamente, por sua tutora Samarica, e mediante latidos, não exibindo, diferentemente do sapo, linguagem verbal, ou mexendo o rabo, a cachorra acena o rabo como um sinal de reconhecimento e aceitação. Uma matéria da coluna “Mundo Estranho” para a revista Super Interessante, publicada no dia 18 de abril de 2011, aborda esse comportamento dos cães, respaldando nossa interpretação, pois conforme indica a reportagem:

A ciência ainda não tem uma resposta definitiva para essa pergunta, mas os especialistas supõem que, ao fazer isso, o cachorro está espalhando seus feromônios (hormônios aromáticos com que os animais com que os animais se comunicam), que são exalados pela região do ânus. “Acreditamos que o animal libera um feromônio de aproximação, dando a entender que aquela pessoa ou cachorro é aceita por ele”, afirma a psicobióloga Sílvia Helena Cardoso, da Universidade Estadual de Campinas (Redação Mundo Estranho, 2011).

Além disso, características dos tipos de cachorro, de pobre e de rico, dos quais o enunciador fala também não excedem aos instintos primários de sobrevivência (se alimentar, dormir etc.)

Para levar a parteira para a casa de seu patrão, o empregado sela o cavalo dela, para que possam prosseguir a viagem. Nesse trecho, surge o quarto animal não humano, que o enunciador descreve como velho (“cavalo véi”) e a coenunciadora como magro (“Meu cavalin’ é mago”), o que certamente se deve aos hábitos alimentares do cavalo, que comia a vegetação nascida em meio ao lixo (“Peguei o cavalo véi de Samarica que comia no muturo). Assim como faz em relação aos designativos de peixe para os cachorros de pobre, inclusive,

usando a mesma expressão (“não sei o porque), o enunciador se questiona, mas alega não saber o motivo de “Todo cavalo de parteira [ser] danado prá comer no muturo”.

Há ainda, por parte de Samarica uma comparação entre o peso de seu cavalo e o da égua na qual Lula anda (“sua eguinha é gorda”), que era criada em uma fazenda. A generalização que o enunciador faz para a forma de se alimentar dos cavalos de parteira, embora ele não faça essa reflexão, deve relação com a condições precárias na quais as mulheres que exerciam tal ofício, no sertão, viviam, morando em “Um [...]rancho de pobe”, como descreveu o enunciador quando chegou a casa dela, acompanhada por animais magros como seu cavalo e, presumivelmente, Cruvina, por também ser uma cachorra de “pobre”.

Além disso, o cavalo de Samarica é representado como mais lento do que a égua de Lula, um dos motivos que o faz rejeitar a proposta da parteira de o animal dela andar na frente do dele (“que é que há Samarica, prá gente num chegá hoje? Já viu cavalo andar na frente de égua, Samarica? Vamo s’imbora que eu tô avexado!!”). O outro motivo de um enunciador avaliar tal sugestão como absurda pode ter relação com o fato de: “Na natureza, o cavalo [ser] um animal nômade, rotineiro, que vive em grupo, tendo como líder, em situações normais, uma égua mais experiente” (Senar, 2018, p.08). Convêm destacar que o cavalo assim como a égua para Lula, também é representado como não humano, servindo apenas como meio de transporte para Samarica.

Os dois seguem de volta para a fazenda pelo mesmo trajeto percorrido por Lula. Dessa forma, passam novamente pela lagoa (“Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic/nheeeim... pá! / Piriri tic tic piriri tic tic/ bluu oi oi bluu oi, uu, uu”), na qual os sapos investidos de modo híbrido da linguagem humana comentam sobre Lula, usando novamente a interjeição “óí” e a sentença “ele já voltoooou!”, com um prolongamento vocal da vogal tônica em “voltou”, o que denota admiração, espanto.

Ao chegarem na fazenda, deparam-se com um cachorro que late para eles, demonstrando estar em alerta: “– Uu uu”. Lula faz com que ele o reconheça usando expressão semelhante àquela que empregou para Cruvina: “– Tá me estranhando, Nero?”. Mais uma vez, o cachorro, o quinto animal que aparece na cenografia, com o qual o enunciador fala, também é representado somente como animal não humano. O encontro com um animal não humano indica um novo momento da narrativa, o terceiro e mais importante, o do parto.

Após o nascimento do bebê, há as comemorações pela vinda da criança e por ser um “menino homem”, símbolo de continuação da família e virilidade do pai, o capitão Balbino encerra a narrativa pedindo para preparem a “meladinha”, que, para Ramalho (1998), designa uma marca de cachaça, o que indica que será feito um brinde. No entanto, julgamos

que “meladinha” possa fazer uma referência a égua, que, logo no início da canção, é chamada de “bestinha melada”. Nesse caso, o patrão estava pedindo para trazê-la com o intuito de anunciar para os vizinhos a chegada de seu filho (“Prepare aí a meladinha, ah, prepare a meladinha, que o nome do menino... é Bastião”), assim “meladinha” seria o diminutivo de “melada”. Dessa forma, o diálogo entre Capitão Balbino e Lula se iniciaria com aquele dando a ordem a este para pegar a égua a fim de ir buscar a parteira e se encerraria com ele também ordenando para que o empregado prepare o animal para que novamente pudesse sair nele.

Como podemos observar, nessa canção, a maior parte dos animais é retratada em sua forma natural, os cachorros, a égua e o cavalo têm características comuns de suas espécies, latir, servir de guarda para os primeiros e servir como meio de transporte para os segundos. No entanto, os sapos apresentam processos ambivalentes, ao mesmo tempo que estão em sua forma natural, habitam o espaço e cantam nas lagoas, também possuem características antropomórficas

5.1.1.2 Investimento Cenográfico

A canção Samarica parteira mostra uma cenografia dialogal plurivocal (Costa, 2013), na qual um artista, que se pode presumir, pela cena genérica da canção, ser um cantor, saúda seu público. Primeiramente, de forma mais generalizada, ao referi-lo pela topografia do sertão (“Oi, sertão!”), sendo respondido pelo efeito sonoro de barulho de muitas vozes, e, depois, mais pontualmente, dirigindo-se a representantes de estereótipos a ela relacionados, como o coronel (Sertão d’ Capitão Barbino!), e os cabra macho (Sertão dos caba valente.../), também recebe retorno desses participantes: “Tá falando com ele!...”-. Após encenar tal reação, o enunciador, complementa com uma subversão “e dos caba frouxo também” o cumprimento que iniciara, ao que o coenunciador retruca, mas, dessa vez, negativamente:-...”já num tô dento”).

Tal diálogo provoca risos no restante do público, que é representado mediante a efeitos sonoros de risada (“./- Há, há, há... [risos]”), semelhantes aos de programas de auditório transmitidos pelo rádio. Em seguida, ouve-se uma sequência análoga composta de uma afirmação positiva (“sertão das mulhé bonita...”), seguida de concordância (– ôoopaa), de comentário negativo (“e dos caba fei também”) e do feedback do auditório (“...há, há, há... [risos]”).

Cumpre notar que a representação das reações do público ouvidas em outros trechos do fonograma, como quando o locutor e o enunciador imitam o som das cancelas

sendo fechadas (“pá!”) é produzido por um coro com vozes diferentes das do locutor principal, no caso, Luiz Gonzaga. Isso nos leva a pensar que, quando as canções se utilizam de cenografias dialogais, tentam simular a imediaticidade, a informalidade, a mudança de tema e a espontaneidade das conversas do regime conversacional (Maingueneau, 2015), como atestam Mendes, Matos e Marques (2019):

é a busca pela imitação de uma interação entre dois ou mais sujeitos discursivos distintos, ou seja, não se trata de uma transcrição, nem de uma manifestação verdadeira de conversa, mas de um intento pela verossimilitude da interação humana espontânea (Mendes, Matos e Marques, 2019, p.120).

Nesse sentido, a cenografia dialogal de *Samarica parteira* possibilitando que se possa identificar nela momentos enunciativos muito diferentes com traços de outras cenografias como a do causo que é contado para o auditório, o que leva a uma ampla flutuação dos papéis de enunciador e coenunciador⁴¹. Em vista disso, é que o locutor da canção e também enunciador dessa cenografia plurivocal dá início a outro momento dela quando encena, como a primeira parte da narrativa que fará para o auditório (e para o ouvinte), um diálogo com um de seus integrantes, o qual se passa em um tempo em que o capitão Balbino era o patrão e Lula seu empregado.

Ao lançar mão desse recurso, o locutor da canção faz com que o enunciador (cantor) da cenografia dialogal plurivocal além de ser o artista que canta para o público do sertão, passe a integrá-lo como contador de causo que se passa nesse espaço e do qual ele é também personagem. Nesse sentido, Silveira (2010) afirma que:

Luiz Gonzaga, como realizador da performance oral, retrata uma realidade do sertão do seu tempo de menino. Busca expor em detalhes o que hoje faz parte da memória do povo do Nordeste. Na sua composição, reúne informações sobre o episódio do nascimento em uma família sertaneja abastada (Silveira, 2010, p.124).

Dessa forma, o componente topográfico do sertão idealizado por Luís Gonzaga é um elemento imprescindível na canção “*Samarica Parteira*” (2014), na medida em que é o lugar ao qual o auditório e o enunciador pertencem, e, portanto, também o espaço legitimante das cenas narradas e da presença de diversos enunciadores, inclusive os animais. De acordo com Moraes (2009, p. 100), é “no território que os indivíduos existem e a partir dele pode-se conhecer sentidos de vida”.

⁴¹ Estratégia semelhante é utilizada por Luiz Gonzaga na canção “*Dezesete e Setecentos*” (1950): “(...) Mas dezesseis e setecentos? / (Dezesseis e setecentos) - coro/ Por que dezesseis e setecentos? / (Dezesseis e setecentos) - coro. Observem, que na canção, além de marcadores que possibilitam identificar a presença de um um coenunciador, ele também é marcado pela interação com um público.

Assim, é que se torna verossímil o coronel ordenar que o empregado pegue a besta da fazenda para buscar a parteira, quando sua mulher entra em trabalho de parto em vez de buscar um carro e levá-la ao hospital. Assim, nesse diálogo entre patrão e empregado, que dá início a primeira parte de toda a narrativa que será contada, já se nota a referência pelo enunciador humano (Capitão Balbino) a um animal que possui a capacidade de transportar velozmente (“Monte na bestinha melada e risque) o incumbido da missão de buscar a parteira. A entonação mais grave, os verbos no imperativo “monte”, “risque” e de expressões como “– Olha, Lula, vou cuspi no chão, hein?! Tu tem que vortá antes do cuspe secá!” mostram também o autoritarismo do coronel e a subserviência do empregado.

Na segunda parte, que descreve o trajeto para a casa da parteira, podemos perceber como a topografia da região é construída através da cenografia instaurada nesta canção, já que o enunciador, por meio da imitação onomatopaica dos sons produzidos pelos animais, evoca a sensação de um espaço. O som dos cascos da égua correndo em um solo seco (‘Piriri piriri piriri piriri piriri piriri’) sugere a percepção desse ambiente. Ele afirma que está indo em alta velocidade (‘Foi a maior carreira que eu dei na minha vida’), algo que se torna possível, primeiramente, pela alimentação do animal (‘A eguinha tava miada’), ou seja, pela ingestão de milho, e, em segundo lugar, pela estrutura seca do terreno, que é invocada através da representação sonora, em vez de uma descrição literal do espaço

O enunciador menciona também que há nesse solo a presença de lajedos, formações rochosas planas e lisas muitos comuns em diversas regiões do Brasil, principalmente, no Nordeste⁴², o que o obriga a desacelerar como fica explícito na imitação que faz, por meio de onomatopeias vocais e verbais, da alteração no trote da égua ao atravessá-lo: “Um lajedo: patatac patatac patatac patatac”. O enunciador ainda narra como (“Saí por fora!) levou o animal a contornar tal obstáculo para fazê-lo retornar ao tipo de solo e a velocidade na qual estava, os quais são percebidos pela retomada da onomatopeia “Piriri piriri piriri piriri...”.

Outro elemento da topografia do sertão que remete à presença dos animais é a quantidade de cancelas que há no trajeto para a casa de Samarica parteira (“cancela como o diabo nesse sertão: nheeeiim... pá!”). Sinônimo de “porteira”, as cancelas são utilizadas para restringir a circulação de animais de grande porte, como cavalos e gado, mantendo-os em espaços delimitados, evitando assim que tenham a pastos não autorizados pelos seus

⁴²“O Nordeste Oriental brasileiro é uma região geologicamente privilegiada, no que diz respeito, à diversidade de rochas, pois o subsolo dessa região apresenta a superfície predominantemente cristalina, sendo submetido a ações geotectônicas e a variações climáticas, o que favorece a exposição de corpos geológicos (rochas ornamentais) ...” (Camelo, 2011, p.16).

guardiões para se alimentarem. Conforme aponta Silva e Silva (2013), as cancelas estão diretamente relacionadas com “às práticas econômicas utilizadas no Nordeste, tais como a agropecuária”.

Além disso, por meio da imitação que o enunciador faz, pela intervocoverbalidade onomatopéica, dos sons produzidos pelos animais e pela referência a eles na cenografia é possível também depreender elementos da cronografia, como o fato relatado se passar após período chuvoso na região, tendo em vista que, apesar do solo seco, os reservatórios de água, como as lagoas, estavam cheios (“Uma lagoa, lagoão”) e com muitos sapos (“a saparia tava cantando”) emitindo seus sons vocais característicos.

Até esse ponto da cenografia, só apareceram onomatopeias que representaram sons que não são emitidos vocalmente por animais (o que não implica que não sejam imitados, na cena genérica da canção, pela voz humana do locutor), mas apenas produzidos pelo contato do seus corpos com determinadas superfícies (solo, água). Esses só permitem que o enunciador-narrador fale “sobre” os animais, como ocorreu em relação à égua. No entanto, no trecho “Uma lagoa, lagoão/ bluu bluu, oi oi, kik’ k/ a saparia tava cantando”, surgem onomatopeias que mimetizam sons emitidos vocalmente por animais, os quais possibilitam ao locutor do fonograma, assim como ao enunciador da cenografia, o narrador do causo, com sua voz mimetizante de animal humano falar “como” os animais não humanos, sendo possível ouvir e ler isso em: “bluu bluu, oi oi, kik’ k”. Cumpre notar que a imitação das vozes dos animais pelo narrador e pelo locutor, ao falar “como” eles, não deixa de ser também falar “por” eles, cujas vozes passam por transformações, na medida em que são sempre mimetizadas.

Outra onomatopeia que imita sons vocais emitidos por animais não humanos é “ói, ói, ói”, presente no trecho “o sapo gritou lá de dentro d’água: – ói, ói, ói/ ele agora quaje cai!” No entanto, além do falar “como” o animal pela mimetização da sua voz, o falar “pelo” animal, pressuposto na onomatopeia, se torna agora mais evidente na representação lexicalizada do seu dizer, que é citado pelo enunciador-narrador: “ele agora quaje cai”. Conforme Costa (2020), “apesar das aparências, o discurso citante não apenas porta o discurso citado, ele age sobre ele. A começar pela categorização operada pelo verbo *dicendi*” (p. 73) como observamos acontecer em “o sapo gritou lá de dentro d’água” e em “a saparia tava cantando” que tipificam respectivamente o “dizer” do animal em “grito” e as vozes da coletividade, na qual está inserido, em “canto”.

Além disso, tais verbos ainda instituem os animais, no caso, a saparia e o sapo, como enunciadores do discurso citado pelo enunciador-narrador. Por fim, o enunciado

lexicalizado atribuído ao sapo “ele agora quaje cai” ainda permite que o animal não humano, que enuncia de outro espaço (“lá de dentro da lagoa”), fale “sobre” o enunciador-narrador que é representado como humano. O mesmo procedimento é usado em “já voltoooou!” no trecho: “– ói, ói, ói ele já voltoooou!”

Na terceira parte da narrativa, o narrador-personagem Lula chega à casa da parteira e depara com uma cadela, que se comunica com ele mediante a onomatopeia “Au au!. Nesse caso, o uso da estratégia do enunciador-narrador em usar palavras que imitam a voz da cachorra, além de propiciar ao narrador humano falar “como” o animal, e “pelo” animal, pressuposto da onomatopeia, permite a esse personagem não humano falar “com” o humano. Em seguida, inicia-se uma cena de diálogo monovocal (Costa, 2013), já que não se tem acesso ao dizer do coenunciador, pela qual a vocalização da cachorra é supostamente categorizada pelo animal humano como um latido fino, característico de cachorro de pobre (Cachorro de pobe, cachorro de pobe late fino....).

Além disso, o enunciador, que é também narrador personagem (Lula) usa enunciados lexicalizados para responder ao animal, instituindo-o como coenunciador, com uma pergunta que presume, pela cena validada do cachorro protegendo a casa, a interpretação de alerta para o latido da cadela (“– Tá me estranhan’o cruvina?”). O enunciador, ainda mediante enunciados lexicais (“Era cruvina mermo/ Balançô o rabo”, constroi para a linguagem gestual do animal (“Balançô o rabo”), o sentido de uma resposta ao seu questionamento, a qual serve como sinal de reconhecimento mútuo (“Era cruvina mermo”).

Seguidamente, há uma continuidade do diálogo monovocal (Costa, 2013), em que Lula, com base no nome da cadela de Samarica, reflete sobre os diferentes tipos de cão, quais sejam os “de rico” e os “de pobre”, mediante uma comparação entre seus os nomes e hábitos. Em um primeiro momento, ele parece refletir consigo mesmo, como se falasse sozinho, expressasse os pensamentos em voz alta, uma espécie de “autodiálogo”, identificamos isso pelas construções em primeira pessoa (“não sei porque cachorro de pobe tem sempre nome de peixe”), expressão de opiniões (“Há! Maguinho mas caçadozinh’ como o diabo!” / “Há há ... num presta prá nada, só presta prá bufar, agora o nome é bonito” ...) e afirmações incisivas (“Há! Cachorro de pobe é ximbica!”). No entanto, no trecho seguinte, após chamar Samarica e ela não atender, Lula apresenta um costume local (“Qual o quê, aquelas hora no sertão, meu fi’, só responde s’a gente dê o prefixo”) e, presumivelmente, indica que ele está falando com alguém, de quem não aparece a resposta, mas que pode ser identificado pelo vocativo “meu fi”.

Na continuação, há uma cena de diálogo entre Samarica e o empregado Lula, ele avisa que seu patrão a mandou chamar para fazer o parto de dona Juvita. Antes de saírem, ele faz uma descrição detalhada da preparação para a partida, destacando suas habilidades no trato com o animal (“botei a cela no lombo desse cavalo e acohei a cia/ peguei a véia joguei em riba”), além de acrescentar informações sobre o espaço onde a parteira morava, destacando as condições de pobreza, o cavalo era velho, comia no monturo e ele questiona-se, mais uma vez em forma de autodiálogo, o porquê desse hábito (“peguei o cavalo véi de Samarica que comia no murturo? Todo cavalo de parteira é danado prá comer no murturo, não sei porque”). Os participantes da enunciação ainda tem uma breve discussão sobre como será o trajeto para a casa de Capitão Balbino, a qual inclui comparações entre o porte, o sexo, a capacidade de liderança e a velocidade de seus animais.

O quarto momento da narrativa, é composto, basicamente, por onomatopeias não-vocais, que imitam, respectivamente, o som dos cascos da égua nos diferentes tipos de solos já referidos, o som das cancelas fechando, e vocais, que mimetizam a vocalização dos sapos na lagoa. Não por acaso, essa sequência repete aquela já trazida na segunda parte da narrativa, a fim de sugerir que os dois participantes da enunciação, cada um montado em seu respectivo equino, percorrem, na volta para a casa de Capitão Balbino, o mesmo trajeto feito por Lula na ida para a casa de Samarica. A ideia do retorno fica explícita também no enunciado lexicado proferido pelo sapo: – ói, ói, ói ele já voltoooou!

No quinto momento da narrativa, o da chegada do narrador-personagem, acompanhado da parteira, à casa de Capitão Balbino, ele precisa travar, em razão da urgência da entrada de Samarica, um diálogo com o cachorro do patrão, parecido com o que tivera com a cachorra Cruvina. O cão, chamado Nero, vocaliza: “- Uu uu”. Ao que, prontamente, o empregado responde: “– Tá me estranhando, Nero?”. A fala de Lula, ao mesmo tempo em que avalia pela vocalidade do cão o seu estado, ou seja, supostamente de alerta, leva-o a reconhecê-lo, fazendo com que o animal não ofereça perigo a Samarica que pode assim descer, em segurança do cavalo, para exercer o seu ofício (“Samarica sartou do cavalo véi embaixo”).

Na continuação, são descritos os procedimentos relativos ao parto, aqui que envolvem diversos costumes e superstições presentes na topografia do Sertão idealizado na canção, dentre os quais destacamos as mulheres da região se reunirem para ajudar com orações, a parteira valia-se da intercessão divina, mas também de ervas medicinais e produtos regionais como fumo de Arapiraca e cebola de Cabrobó, além de superstições, como colocar faca fria na ponta do dedão do pé da gestante e pedir para ela assoprar em uma garrafa. Essa

cena é construída através de diálogos entre Samarica e as outras personagens da narrativa, as comadres⁴³, o capitão Balbino e a gestante, dona Juvita.

A interdiscursividade com o discurso religioso é muito forte na cena do parto, Samarica se vale da intercessão dos santos desde que começa as instruções para o procedimento do nascimento do filho de dona Juvita (“chama as muié dessa casa, p’á rezá a oração de São Reimundo, que esse cristão vem ao mundo nesse instante...”). A descrição desse momento é bem caótica, na tentativa de fazer uma simulação de como seria um parto feito em casa, à medida que a parteira vai dando as ordens, auxilia dona Juvita, reforça os pedidos de oração e é possível escutar, no fundo, as mulheres rezando em coro, fazendo uma representação de uma multilocução (Maingueneau, 2021). Não nos detemos muito nessas cenas porque os animais quase não aparecem nelas a não ser na oração que aparece no final da canção e a que faz com que o bebê nasça:

– Pois deixe comigo, deixe comigo, eu vou rezar uma oração aqui, que se ele num nascer, ele num tá nem cum diabo de num nascer: “Sant’ Antoin pequenino, mansadô de burro brabo, fazei nascer esse menino, com mil e seiscentos diabo!” [choro de criança].

Como podemos observar, Samarica utiliza um animal para exemplificar o poder do santo intercessor (Sant’Antoin pequenino), se ele é capaz de amansar um burro bravo, tarefa que requer bastante destreza, poderá ajudar com que a criança nasça logo. É interessante destacar que esse não é um modelo muito tradicional para uma oração, há a presença de elementos que remetem a hábitos de comunidades rurais, em que a existência de burros não domesticados é comum, fazendo sentido para os fiéis tal comparação. Além disso, também não é muito comum em orações uma relação direta entre santos e o diabo, essa expressão “com mil e seiscentos diabo!” é característica das marcas de oralidades presentes nessa canção, estas são reflexo de uma variação linguística regional, como veremos no próximo parâmetro.

⁴³Devido às relações de confiança as parteiras eram consideradas quase como membros da família, os bebês nascidos eram vistos como afilhados de coração. De acordo com Silveira (2010), ser parteira era “como ser meio mãe de cada um daqueles ou daquelas que nasciam amparado(a)s pelas suas mãos que a cada parto ampliavam sua experiência. Cada criança assistida seria um afilhado do coração o que fazia comadres todas as mulheres do lugar e adjacências...” (Silveira, 2010, p.124).

5.1.1.3 Investimento Linguístico

O investimento em um código de linguagem é a forma como um autor seleciona os recursos disponíveis na sua e/ou em outras línguas para formular a “língua”, um estilo específico pela qual irá enunciar, o que tem implicações na seleção de temáticas, vocabulário e estrutura sintática. Ademais, a forma que um autor explora esses recursos na materialidade textual, relaciona-se com os demais investimentos discursivos e são fatores importantes para a construção do (s) sentido (s) da canção. Em “Samarica Parteira”, por causa da mobilização de uma cenografia dialogal plurivocal, simulando o regime conversacional, destaca-se o uso coloquial nos diversos estratos da língua.

Ainda merece destaque que tal colóquio se dá, em primeiro lugar, entre um cantor, contador de “causos” e o público de um sertão (“Oi sertão”) idealizado como agrário, haja vista os estereótipos mobilizados para caracterizar os integrantes deste auditório (coronel, caba valente etc.). Em segundo lugar, na narrativa que é contada para tal público além da repetição desses estereótipos, são mobilizados outros, materializados em personagens que habitam esse espaço (empregado, parteira, mulheres da casa etc.) e que são de baixa estratificação social. Isso faz com que nem sempre seja possível e produtivo distinguir entre coloquial e regional nas análises que fazemos neste tópico. Além disso, são também representados os animais que habitam tal espaço com as manifestações das suas vocalizações em forma de onomatopeias e de enunciados lexicalizados.

Assim, é que se pode ver na canção um investimento em um plurilinguismo interno, na medida em que o vocabulário, as expressões linguísticas regionais, aspectos fonéticos e fonológicos e as estruturas gramaticais tentam construir uma representação do dialeto dos sertanejos nordestinos, mais especificamente, segundo Ramalho (1998), da forma de falar dos habitantes da zona geográfica do Cariri, que contempla o sul do estado do Ceará e regiões próximas como o estados de Pernambuco e Paraíba. Tal zona geográfica foi de onde vieram Luiz Gonzaga e Zé Dantas, respectivamente, o intérprete e o compositor desta canção. Conforme Ramalho (1998), em “Samarica Parteira” o Rei do Baião “prima pelo exagero no sotaque”.

Como podemos observar, a canção é cheia de construções linguísticas⁴⁴ que destacam o plurilinguismo interno de caráter dialetal, com o objetivo de encenar a forma de

⁴⁴ Para uma análise mais detalhada dos recursos linguísticos, de uma maneira geral, nessa canção, sugerimos a leitura dos artigos “Aspectos do falar nordestino em Samarica Parteira” (Ramalho, 1998), “Samarica Parteira:

falar do sertanejo nordestino idealizado. Porém, enfocamos naquelas que se relacionam com os tipos de animalidade. De uma maneira geral, identificamos o uso de recursos fonológicos de uma linguagem coloquial empregada para fazer referência aos animais, dentre os quais destacamos: a) apócope da última sílaba; b) supressão de em ditongos (“balançô” o rabo > balançou); c) alteração sufixal de -NHO para -IN (“cavalin” > cavalinho, “cacadozin” > caçadorzinho); d) síncope da consoante R em encontros consonantais (“mago” > magro) e transformação de uma labiodental em uma fricativa glotal, V em H (“cahalin” > cavalinho).

Já, de maneira mais específica, o enunciador Capitão Balbino, utiliza, logo no início do relato, algumas expressões coloquiais para se referir à maneira como seu empregado deverá seguir ao montar na égua para cumprir a ordem que lhe dará, “... monte na equinha melada e risque”, que significa dizer que saia imediatamente. Esse sentido é reforçado pela oração seguinte: “Vá ligeiro buscar Samarica parteira que Juvita já tá com dô de menino”. Outra marca coloquial é utilizada, dessa vez, pelo empregado Lula, para explicar o motivo de a égua estar conseguindo correr velozmente. Assim, ele comenta que “a equinha estava miada”. A palavra “miada”, que vem de milho (aqui também podemos identificar a despalatalização do LH: milhada > miada), tal como a empregou Lula é também frequentemente usada por sertanejos para qualificar equinos que estejam alimentados pela ração, o que os deixa mais rápido. O hábito de fornecer milho como alimento para animais rurais é bastante comum, apesar de não ser muito indicado por ter baixo valor nutricional. No entanto, possui 70% de carboidratos em sua composição, o que aumenta seu poder energético, fazendo com que os cavalos fiquem mais ágeis e ganhem peso mais rápido⁴⁵. Além disso, é um alimento barato, sendo acessível para pequenos produtores e/ou agricultores, Por isso a palavra pode ser utilizada, sem maiores explicações, na canção, já que faz parte do vocabulário de grande parte do público-alvo de Luiz Gonzaga.

O enunciador utiliza ainda uma terceira expressão em relação a égua, quando relata como a fez ultrapassar a lagoa, para isso ele diz: “... Sapequei a espora pro suvaco no vazi’ dessa égua, ela se jogou n’água parecia uma jangada cearense...”. De acordo com umas das definições do termo “sapecar” no verbete do dicionário (online) Michaelis (2024), é uma expressão regional que significa “bater ou dar pancadas em”. Assim, “sapecar a espora” faz referência ao ato de esporar animais, designando uma prática bastante comum tanto no espaço

viagem pelo universo nordestino” (Silva; Silva, 2013) e do TCC de Daniel Costa intitulado “A variação linguística no causo Samarica Parteira” (2015).

⁴⁵ Para mais informações ver post sobre a utilização de milho na alimentação de cavalos feito pelo veterinário Kamal El Achkar Filho para o blog “Mundo Equino” no site minutourural.com.br, um espaço voltado para o agrojornalismo. Disponível em: <https://www.minutourural.com.br/noticia/12616/seu-cavalo-come-milho>.

rural como no meio esportivo, como por exemplo no hipismo. Assim, as esporas são instrumentos que ficam acopladas na bota do cavaleiro que pressiona a região das costelas do animal e este entende o comando (Alves, 2019).

Dessa maneira, quando o empregado fala “sapequei a espora pro suvaco no vazi” dessa égua” significa que ele pressionou com a espora na região das costelas da égua fazendo-a entrar na água de forma abrupta, por isso a comparação com uma jangada cearense; a forma apocopada “vazi” vem de “vazio”, maneira popular de chamar a umas das partes do flanco do cavalo. Segundo Silva e Chieffi (1943), “o vazio ou cavidade do flanco, de forma triangular, acha-se situado na parte superior da região, entre o lombo, a anca e o costado”.

Os nomes dos cachorros também são significativos nesta canção. Para explorar as diferenças sociais entre cachorros “de rico” e “de pobre”, o enunciador utiliza, principalmente o léxico, fazendo um jogo entre o plurilinguismo interno e externo. Para caracterizar os cachorros de pobre traz nomes de peixes de água doce no Brasil, com exceção da baleia, tais como: cruvina (corvina), traíra, matrinxã, piaba e piranha. Tal nomenclatura e associação à cachorros com nome de peixe à pobreza é uma prática que parece ser comum em algumas regiões nordestinas, sendo reverberada em outros discursos, como no literário, em que um dos personagens principais do romance “Vidas Secas” (2013) de Graciliano Ramos é uma cachorra chamada “Baleia”⁴⁶. Já para caracterizar os cachorros de rico, o enunciador explora o plurilinguismo externo, trazendo palavras do inglês, pronunciadas pelo cantor como se fossem difíceis, exóticas, a saber: *white, rex, flike, jumm e whisky*.

Outro fenômeno linguístico relacionado com os cachorros que podemos identificar nessa canção, é a construção de diálogos assimétricos (Maingueneau, 2021). Como vimos no tópico anterior, a cenografia desta canção é composta por diálogos plurivocais inclusive, com os animais. Nesse sentido, empregado Lula dirige-se tanto para a cadela Cruvina, como para o cachorro Nero, interrogando-os, partindo do pressuposto de que estes o compreenderiam. Na verdade, o questionamento do empregado já seria uma resposta a esses animais, pois eles latem quando ele chega, fazendo-o reacionar: “...tá me estranhan’o Cruvina?”/ “... ta me estranhan’o Nero?”. Os animais respondem à sua maneira, através de uma linguagem diferente, logicamente, mas que possibilita uma compreensão, do que é explicitada pelo locutor após sua interação com a cadela: “...era cruvina mermo. Balançô o rabo”.

⁴⁶“A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida” (Ramos, 2013, p.30)”.

No entanto, é através dos sapos que a construção desse diálogo assimétrico se intensifica, pois estes são representados de forma antropomorfizada, como se tivessem, de fato, a capacidade de falar. Porém, essa fala é representada por meio de uma linguagem que não seria totalmente humana, nem totalmente animal. Podemos identificar a última pela repetição de sons onomatopéicos de “óí óí óí” e o prolongamento do “o” em “voltooou!”, simulando a vocalização do sapo e a última pelos itens lexicais em “agora quase cai”. O verbo “quase” transformado em “quaje”, mostram que o sapo usa o mesmo dialeto sertanejo de estratificação baixa que o seu coenunciador, que é um empregado, peão.

Não é possível identificar concretamente quem seria o interlocutor do sapo, não dirige-se diretamente a algo/algum na narrativa, podendo ser para os outros sapos e rãs que estavam na lagoa observando o percurso do empregado e da parteira, ou para um terceiro que estava ouvindo o relato desse parto no Sertão. Essa tentativa de representar a comunicação entre animais humanos e não humanos, explicita o que aponta Maingueneau (2021b) ao refletir sobre a consideração do fenômeno da interação entre espécies nos estudos discursivos:

O problema é saber com que justificativa se pode excluir do universo do discurso essa comunicação entre espécies. Se o integrarmos ao campo do discurso, somos obrigados a levar em conta sua especificidade irredutível: para enunciar, o humano que interage com o animal é obrigado a se afastar de sua humanidade, mas também a deslocar seu “interlocutor” de sua animalidade (Maingueneau, 2021b, p.08/09, tradução nossa⁴⁷).

Além desses recursos linguísticos e fonológicos observados, gostaríamos de destacar, em relação aos animais, o uso de onomatopeias como um dos elementos que caracterizam a interlíngua dessa canção. O enunciador as utiliza para representar o trote da égua e do cavalo (“piriri tic tic piriri tic tic...”), os sapos cantando na lagoa (“bluu bluu, oi oi, kik’ k”), o abrir e fechar de porteiras (“nheeeiim... pá!”) e o latido dos cachorros (“au au!/ uu uu”). Além de trazer um efeito de comicidade para a canção, esses animais ajudam a compor, na cenografia, a topografia da região em que o fato é narrado. Assim, tentar representar os sons que eles reproduzem, acrescenta maior riqueza de detalhes na narração de todo o processo que envolveu o parto no Sertão. Ademais, destaca uma relação de proximidade desse enunciador narrador com os animais não humanos, na medida em que os imita, pode comunicar-se com eles, os conhece bem, já que tais sons compõem a paisagem sonora que lhe é natural por estarem imersos nela, fazendo com que os interlocutores que o

⁴⁷ “Le problème est de savoir à quel titre on peut exclure de l'univers du discours cette communication entre espèces. Si on l'intègre au champ du discours, on est bien obligé de prendre en compte son irréductible spécificité: pour énoncer, l'humain qui interagit avec l'animal est contraint de se décaler de son humanité, mais aussi de décaler son "interlocuteur" de son animalité”.

enunciador coloca na cena dialogal inicial, sertanejos (“Oi, Sertão! – Ooi!”), consigam projetar as imagens das cenas descritas.

Por fim, como exemplo de coexistência entre a sufralingua e o plurilinguismo interno em “Samarica Parteira”, observa-se o uso de sufixos diminutivos (“bestinha”, “eguinha”, “maguim”, “caçadozin”, “cahalin”). Eles denotam uma relação de afetividade⁴⁸ entre as personagens da narrativa, uma forma carinhosa de fazer referências a essas espécies de animais, mesmo quando estes não eram de posse de quem estava falando, como a égua em que Lula montava.

5.1.1.4 Investimento ético

No tópico 4.1.1.2, vimos que a canção “Samarica Parteira” apresenta uma cenografia dialogal plurivocal que procura simular o regime conversacional. Um dos seus momentos principais é quando narra, em detalhes, todo o desenrolar de um parto no Sertão, que vai desde a ordem do coronel ao empregado para se utilizar de uma besta para buscar a parteira, até a determinação daquele para que este prepare o mesmo animal para que possa ir divulgar a novidade do nascimento da criança. Dessa forma, há, nesse cenário, a presença de diversos personagens, mas daremos destaque à construção dos perfis éticos do capitão Balbino, do empregado Lula e da parteira Samarica, pois uma das formas de caracterização desses *ethé* é por meio da relação com os animais, que se dará de forma diferente para cada um. Além disso, daremos mais destaque para as dimensões categorial e experiencial do *ethos* dessas três personagens, pois nelas a dimensão ideológica com relação com o animal se constrói de forma mais explícita, contudo, sem deixar de refletir também a dimensão ideológica.

5.1.1.4.1 Ethos do capitão Balbino

A canção se inicia com a mobilização de uma cenografia dialogal purivocal na qual o enunciador, que é também um cantor, saúda seu público por meio de uma metonímia na qual toma o território, sertão, pelo povo, sertanejos. (“– Oi sertão! / – Ooi!”). Em seguida,

⁴⁸Conforme aponta Skorge (1958), o “emprego dos sufixos diminutivos indica ao leitor ou interlocutor que aquele que fala ou escreve põe a linguagem afetiva no primeiro plano... o que quer é exprimir, de modo espontâneo e impulsivo, o que sente, o que o comove ou impressiona — quer seja carinho, saudade, desejo, prazer, quer, digamos, um impulso negativo: troça, desprezo, ofensa...” (Skorge, 1958. p.50/51).

para fazer a caracterização desse espaço e desse povo, tomado um pelo outro, recorre a estereótipos nordestinos, como o do Coronel (“– Sertão d’ Capitão Barbino! [...]”), e o do “cabra macho” (“– Sertão dos caba valente [...]”).

Temos no Capitão Barbino a construção do perfil ético, em sua dimensão categorial, do coronel rural, aqui chamado de “capitão”, nesse caso, o coronel não é necessariamente uma patente militar⁴⁹, mas alude aos grandes proprietários de terra, chefes locais, principais detentores do poder econômico de uma região. Uma figura que ganhou destaque na onda do coronelismo que floresceu, principalmente nos interiores do país, com a proclamação da Primeira República (Oliveira, 2017, p.75).

Desse modo, notamos que o capitão Balbino é um desses coronéis que deve ter grandes propriedades de terra, como a suposta fazenda na qual mora com a família e na qual Lula trabalha. Neste espaço, como era de se esperar, há animais. E também ajudam a construir seu perfil e sua relação com eles se dá por meio da posse, na medida em que são uma parte de suas riquezas. A égua que Lula vai buscar Samarica é dele, assim como o cachorro Nero. A primeira é utilizada para ajudar a cumprir as demandas da fazenda e o segundo, serve como cão de guarda, protegendo a propriedade e alertando contra a chegada de invasores. Dessa forma, os animais fazem parte dos elementos que são de sua propriedade como, presumivelmente, a fazenda e atuam no cumprimento das demandas do dono, de modo semelhante aos empregados (Lula, mulheres da casa) e outras pessoas, como a parteira, que são, de certo modo, comandados pela figura do capitão Balbino.

Em relação ao *ethos* experiencial, é possível identificarmos que o capitão Balbino possui um caráter autoritário, característica comum no sistema político do coronelismo, conforme aponta Oliveira (2017):

Para além dos requisitos econômicos, outra característica presente nos coronéis que se tornou algo cultural no coronelismo era a postura que incumbiam a si mesmo como dominadores, “durões”, estabelecedores de ordens. Em outras palavras, eram verdadeiros monarcas, pois dominavam determinadas regiões, nas quais estabeleciam suas próprias regras e ditavam as leis. (Oliveira, 2017. p.79)

⁴⁹ Essa prática era muito comum e foi bem ilustrada por Jorge Amado em seu romance “Gabriela, cravo e canela” (1978), como podemos observar no seguinte trecho: “O Doutor não era doutor, o Capitão não era capitão. Como a maior parte dos coronéis não eram coronéis... Ficara o costume: dono de roças de mais de mil arrobas passavam normalmente a usar e receber o título que ali não implicava mando militar e, sim, no reconhecimento da riqueza...” (Amado, 1978, p.29).

Dessa forma, o capitão Balbino dita suas ordens por meio de uma entonação grave e intensa, como podemos observar no seguinte trecho: “– Monte na bestinha melada e risque. Vá ligeiro buscar Samarica parteira que Juvita já tá com dô de menino”. Identificamos o tom autoritário também pelo uso de verbos no imperativo “monte”, “risque”, “vá”, tanto a égua como o empregado fazem parte de sua propriedade. A forma como Lula se apressa em cumprir o mandato, reflete o caráter autoritário de seu patrão, que comandava e impunha medo em seus subordinados, podendo, portanto, falar assim porque tinha poder para isso. O fato de ele referir-se à égua no diminutivo e chamá-la pelo nome "melada" não nos permite concluir se é um traço de afetividade em relação a esse animal ou não, até porque colocar nomes nos animais rurais é uma prática comum.

Ademais, além desse aspecto autoritário, o Capitão Barbino parece ter experiência com os animais que são de sua propriedade, conhece a capacidade deles para dar "ordens" conforme as suas capacidades. O coronel tem confiança em um animal específico para executar essa missão urgente de buscar a parteira para fazer o parto do seu filho, fazendo, de certo modo, viver a esposa e a criança, confia na capacidade dela de ser veloz, por isso que, para essa missão, ele orienta o peão a montar especificamente nela, e não em outros animais da fazenda. Ele conhece a competência desse animal do mesmo jeito que conhece a do seu empregado, quando diz “risque”, é como se confiasse no potencial de ambos, empregado e animal de serem rápidos.

Por fim, essas características estão relacionadas com a dimensão ideológica que caracteriza o *ethos* desse personagem, o autoritarismo. Como vimos, ele mantém uma relação de posse com os animais não humanos, é o dono da égua e do cachorro, não é ele quem cuida da rotina, não os alimenta, nem os vê como ajudantes nas tarefas laborais, tendo um serviçal para isso (Lula). Assim, ainda que demonstre confiança nas habilidades da égua para cumprir uma tarefa importante, não deixa de ser uma percepção cartesiana dos animais (*bête-machine*), percebendo-a como apenas um meio de transporte para seu empregado e mais uma de seus subordinados, aptos para executarem seus mandatos.

5.1.1.4.2 Ethos de Samarica

Apesar de sua autoridade, o capitão Balbino, no momento do parto, por não estar apto, não ter conhecimentos para executar tal tarefa, segue as orientações de uma mulher, Samarica, que desempenha um papel significante na narrativa, por diversas cenas giram em torno dela, tais como o ato de ir buscá-la, o percurso dela até a fazenda e a realização do

parto. Em relação ao *ethos* em sua dimensão categorial, essa personagem apresenta o papel discursivo da parteira.

Tal ofício figura era muito comum em localidades mais afastadas dos grandes centros urbanos, onde, geralmente, ficavam localizados os hospitais. Sendo assim, como não havia os programas do governo de assistência à saúde da família, os partos ocorriam em casa e as mulheres que tinham conhecimentos sobre esse assunto gozavam de certo prestígio na comunidade, na medida em que eram reconhecidas por sua “profissão”⁵⁰, podemos observar na letra da canção que até o dono da fazenda atendia aos pedidos de Samarica. Dessa forma, podemos compreender a temática do parto ser um ponto de interesse de Zé Dantas e Luiz Gonzaga, pois todo o processo em relação a ele também reflete as práticas socioculturais de uma sociedade. Conforme aponta Silveira (2010):

Luiz Gonzaga, como realizador da performance oral, retrata uma realidade do sertão do seu tempo de menino. Busca expor em detalhes o que hoje faz parte da memória do povo do Nordeste. Na sua composição, reúne informações sobre o episódio do nascimento em uma família sertaneja abastada (Silveira, 2010, p.124).

Percebemos que a função que Samarica exercia era tão entranhada na personagem que a categorizava, na medida em que funcionava como uma espécie de epíteto posposto ao seu nome. Essa construção aparece desde o título da canção e no decorrer da narrativa “Vá ligeiro buscar Samarica parteira/ [...] – ooooh, Samarica parteeeeira!”. A liderança que ela exerce desde que entra no quarto da parturiente, a qual passa pelo número de comadres que a cumprimenta, atestam a experiência e competência da parteira.

Com relação aos animais, eles auxiliam na construção do *ethos* dessa personagem porque servem como proteção, tinha uma cadelas que ficava do lado de fora de sua casa, e, principalmente, como meio de transporte, ela tinha um cavalo e o utilizava para ir fazer os partos, algo que parecia ser uma prática comum dessas profissionais, como aponta Lula: “peguei o cavalo vêi de Samarica que comia no murturo? Todo cavalo de parteira é danado prá comer no murturo, não sei porque”.

Essa generalização nos indica que a maioria das parteiras daquela região tinham cavalos e os utilizavam como meio de transporte para fazer os partos. No Sertão, as casas

⁵⁰ Apesar de o número de partos à domicílio ter diminuído bastante com a evolução da medicina obstétrica, institucionalização do parto e os programas de apoio às famílias, ainda há um número considerável de parteiras em atuação no Brasil. Segundo aponta Santos (2016), “conforme o projeto de Lei nº 359/2015, estima-se que existam mais de 60 mil parteiras em atuação no Brasil, destas, 45 mil atuariam nas regiões Norte e Nordeste... Elas são responsáveis pela realização de 450 mil partos todos os anos e o mérito dessas profissionais aumenta se for considerado que, normalmente, atuam em áreas do país onde quase não há assistência médica” (Santos, 2016, p.59)

costumam ser distantes uma das outras, o que dificulta o acesso a pé, o meio de locomoção acessível para a população era, como ainda é possível se ver em determinados pontos, por meio de animais, como cavalos, burros, jumentos etc. Além disso, por meio dos animais, podemos depreender que Samarica era pobre e vivia em condições precárias, morava em um rancho (“um rancho, rancho de pobe...”), sua cadela latia fino e chamava-se Curvina, características que o enunciador classifica como de donos pobres (“... cachorro de pobe late fino”, “cachorro de pobe tem sempre nome de peixe”), e seu cavalo “comia no murturo”, o que indica que não tinha como alimentá-lo adequadamente.

Com respeito à dimensão experiencial do *ethos* de Samarica, é possível identificar que é uma mulher competente e sábia, dominando as técnicas necessárias para a realização de um parto. Ela vai comandando e todos seguem suas instruções, até o próprio capitão Balbino “[...]– Capitão Barbino tem fumo de Arapiraca? Me dê uma capinha pr’ ela mastigar”, “– Capitão Barbiiino, bote uma faca fria na ponta do dedão do pé dela, bote”; apesar de utilizar uma entonação mais suave, em forma de pedido, não identificamos aqui um tom autoritário como o do capitão Balbino, como por exemplo quando este dirige-se ao empregado Lula, basta uma menção e o empregado o responde instantaneamente (“– Lula!/- Pronto patrão).

Em relação à Samarica se configura diferente, ela também utiliza estruturas prototípicamente associadas a ordens, “bote”, “mastigue”, “me dê”, “Dê uma garrafa pr’ ela soprá, dê” etc, os verbos no imperativo dos enunciados proferidos pelo coronel aparecem logo no início das frases (“Monte na bestinha melada e risque. Vá ligeiro buscar Samarica parteira que Juvita já tá com dô de menino”), já os da parteira são utilizados depois de perguntas ou no meio das frases, suavizando mais a força ilocucional de ordem. Além disso, é uma mulher mística e vale-se de conhecimentos populares, ervas medicinais e entidades religiosas para auxiliarem no parto de dona Juvita. As pessoas ao redor a ajudam, mas no final é Samarica quem resolve a situação, rezando uma oração mais forte e fazendo com que o bebê nasça, o que demonstra seus conhecimentos e habilidades como parteira.

No que tange aos animais, a cadela de Samarica recebe um nome, que como no caso do capitão Balbino, parece ser mais por costume local do que por uma afetividade. Já a referência ao cavalo e à égua no diminutivo não significa necessariamente que Samarica está sendo afetuosa com eles, visto que pode também justamente construir um atenuamento para a fala de Samarica (“– Vamo fazê um negócio Lula?” Meu cavalin’ é mago, sua eguinha é gorda, eu vou na frente) mostrando que esta se constitui em um pedido.

O pedido de Samarica para seu cavalo tomar a dianteira no trajeto de volta, mesmo que ela o tome em seu aspecto natural, sendo visto por ela como um meio de

transporte, pode mostrar que ela não queira submetê-lo, em razão de seu desempenho, pelas condições nas quais vivia, inferior ao da égua a tamanho esforço. No entanto, se juntamos isso com parte da resposta de Lula (“– Que é que há Samarica, prá gente num chegá hoje?”), pode, do prisma do empregado, ser uma demonstração de medo, sentido pela mulher, de segui-lo durante o trajeto de volta, por causa da velocidade na qual ele e o animal que ele monta irão.

A outra metade da contra-argumentação de Lula em forma de pergunta “Já viu cavalo andar na frente de égua, Samarica? demonstra que, diferentemente da mulher que usou como argumento para a sua suposta reivindicação, apenas a corporalidade dos animais, é ele quem detém o saber “mais especializado” sobre os animais em questão, como a relação da alimentação deles (o cavalo comia no munturo e a égua tava miada) com a sua velocidade, a liderança da fêmea entre os equinos, o que conferiria a ele o poder de decisão.

Nesse sentido, a possível sensibilidade da mulher com o cavalo, o uso de diminutivos por ela⁵¹ e temor (atribuído a ela por um homem) de se envolver em uma atividade de risco e o desconhecimento sobre as características do animal que a transportará, constrói para Samarica o *ethos*, em sua dimensão experiencial, de mulher medrosa, que não sabe das coisas e que, portanto, só cabe a ela acatar a decisão dele sobre a questão, como ele já ditara também em relação a como ela deve proceder no tocante à ordem do patrão. Sem desconsiderar o caráter de urgência de estar em jogo a vida de outra mulher e de uma criança, Samarica que é incumbida de cuidar de ambas, perde duplamente o direito de decidir, na medida em que não pode, por ordem do Coronel deixar de ir fazer o parto, e, por ordem dele e de Lula, cavalgar o animal de forma mais lenta, ao passo que Lula só o perde uma vez, quando, por ordem do Coronel, precisa executar sua missão de forma rápida. É possível assim ver nesse diálogo entre os subordinados do coronel um ciclo de opressões, no qual a mulher ocupa o seu lugar final.

Encontramos ainda estereótipos comuns de mulher, que relacionam-se com a dimensão experiencial dos *eté* dos personagens, como polida (uso dos diminutivos, usar a atenuante de pedido para expressar emoção e demanda), medrosa, cuidadora, ignorante e de homem como corajoso, que não hesita em tomar decisões nas situações de perigo. Ao ignorar a suposta solicitação velada de Samarica, Lula parece proceder de forma análoga ao que fez com a égua diante de uma situação de perigo. No entanto, com o animal, usou da violência física pelo uso da espuma para ter a sua necessidade atendida e com a mulher a silenciou (Vamo s’imbora que eu tô avexado!!). Nessa situação aqui, quem detém o poder é ele, por

⁵¹Para mais informações ver o seguintes artigo “Diminutivos como marcadores de sexo/gênero” (Mendes, 2012). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rl/article/view/4477/3248>.

deter o saber sobre os animais, a égua é quem exerce liderança sobre o cavalo e por portar temporariamente um animal (máquina), mais potente.

5.1.1.4.3 Ethos de Lula

Em relação ao perfil ético da personagem Lula, temos a construção do *ethos* categorial do empregado da fazenda, que não parece poder ser limitado ao vaqueiro, pois este não lida só com o gado, mas Lula, até no meio da noite, quando se supõe que deveria estar dormindo, precisa estar sempre pronto para atender as ordens do patrão. Ele seria uma espécie de faz-tudo. No momento da enunciação, visto que a mulher do coronel entrara em trabalho de parto, tinha sido incumbido por ele de buscar, com urgência, no meio da noite, a parteira Samarica. Lula busca cumprir a ordem fielmente (“...foi a maior carreira que eu dei na minha vida. A eguinha tava miada”).

O animal ajuda a construir o *ethos* dessa personagem, pois é um instrumento de sua prática laboral, na medida em que, serve como um instrumento fundamental, uma “máquina transportadora” mais veloz do que ele, que fará com que consiga executar a contento a tarefa que lhe foi ordenada pelo patrão. O saber dele sobre a “eguinha [estar] “miada” além de explicar o desempenho dela em relação à velocidade mostra que é também tarefa dele a sua alimentação.

No tocante à dimensão experiencial do *ethos* de Lula, que não deixa de ter relação com a ideológica, identificamos o caráter de um empregado leal, responsável, que cumpre as ordens do patrão com excelência, até no meio da noite, sendo sempre subserviente a ele. Em relação aos animais, como vimos, detém sobre eles um saber-fazer que pode ser observado em quase todas as partes da narrativa. Na primeira parte, é apresentado como habilidoso na montaria. Tal capacidade torna-o digno da confiança do patrão para cumprir a sua “instrução” de trazer rapidamente a parteira.

Já, na segunda, ostenta sua aptidão para controlar equinos, na medida em que consegue conduzir a égua velozmente em condições temporais (no meio da noite) e espaciais adversas, como a da topografia do sertão nordestino, com muitas cancelas e diferentes paisagens (lajedo, lagoa, pedreira) que se transformam em obstáculos para o animal e para a sua condução por ele. Antes mesmo de chegarem a pior dificuldade, a lagoa, a égua, por possuir campo de visão de aproximadamente 340° já ativa seu instinto de vigilância⁵², “freia”

⁵²Informação retirada do site: <https://www.arquiteturaequestre.com.br/conteudo/os-instintos-do-cavalo-e-sua-influencia-no-projeto-de-um-haras>.

e empaca (“Na velocidade que eu vinha essa égua deu uma freada tão danada na beirada dessa lagoa, minha cabeça foi junto com a dela!”). Diante de tal quadro, mais uma vez, Lula usa do saber que detém os equinos para resolver esse imprevisto que poderia impedi-lo de levar a cabo a ordem do patrão, exercendo seu poder de utilizar a espuma para corrigir o comportamento do animal e vencer a sua resistência para que entrasse na água, sem se importar se isso iria feri-lo.

Comportamento análogo, como vimos, ele apresenta, na terceira parte da narrativa, em relação à Samarica, que pode ser percebido pelo tom agressivo, com que a responde quando ela pede para ir à frente dele no trajeto para a casa do coronel, como podemos observar no seguinte trecho: “(...)– Que é que há Samarica, prá gente num chegá hoje? Já viu cavalo andar na frente de égua, Samarica? Vamo s’imbora que eu tô avexado!!”. Lula ridiculariza a ideia dela por expressar desconhecimento de um saber que, do ponto de vista dele, a parteira deveria ter sobre cavalos costumarem seguir as éguas e não o contrário como propusera Samarica. Tal atitude de Lula reflete o estereótipo machista comumente associado ao homem sertanejo nordestino.

Ainda nessa parte da narrativa, como também na quarta, tal saber sobre os animais é demonstrado, respectivamente, na interação com os cachorros, Cruvina e Nero, respectivamente. Lula é capaz de identificar pelo latido dos cães que eles estão com o instinto de perigo ativado. Além disso, também sabe o que fazer para que eles não o ataquem, como chamá-los pelo nome para que o reconheçam mediante a sua voz e a identificação que foi dada a eles pelos seus donos. Consegue também ler a linguagem corporal desses animais, como o estado em que estão quando balançam o rabo. Na descrição que faz a respeito dos tipos de cachorro considerando o poder aquisitivo de seus donos como também quando faz constatações sobre a forma como o cavalo de Samarica se alimenta do que tem no lixo, parece haver sem nem mesmo ele saber certa compaixão sobre os animais da parteira que são animais “de pobre”.

De uma maneira geral, temos um exemplo de encaixamento de *ethos*, o *ethos* do narrador se encaixa com o *ethos* de personagem. Lula é o empregado que constrói sua imagem à medida que é instituído como narrador e representa os outros personagens que aparecem na cenografia da canção, inclusive os animais, cujas vocalizações e outros sons são imitados por ele. De um modo mais específico, o *ethos* do personagem Lula constitui uma encenação do *ethos* do próprio Luiz Gonzaga. O nome do empregado ser um dos apelidos desse artista reforça nossa ideia de que, nessa canção, ele seria um enunciador, que é narrador-personagem.

De forma resumida, no primeiro momento da cenografia de diálogo com o público, observa-se um enunciador cantor, que é também o narrador cômico que conta o “causo”. Ele também é encenado na própria narrativa, mas com o ethos do personagem Lula que é o empregado do Capitão Balbino, cujo perfil corresponde ao de um sertanejo nordestino idealizado (Costa, 2012), ou seja, homem valente, destemido, forte, trabalhador, bem humorado, com muito saber-fazer sobre os animais rurais etc Além disso, ele também põe em cenas outros personagens, inclusive, os animais. Então, a partir da junção de todos esses ethos é que o ouvinte da canção pode construir a imagem avaliada (ethos) para o locutor da canção, Luiz Gonzaga, também como um artista sertanejo nordestino.

Convêm destacar que em nossa pesquisa analisamos o *ethos* dos animais na relação com o dos enunciadores humanos. No entanto, também podemos identificar as características de um animal que aparece antropomorfizado, em certos momentos da canção, o sapo, na medida em que, apesar de conservar suas características animais como morar na lagoa e se comunicar por vocalizações típicas da espécie, haja vista a presença das onomatopeias, também se comunica como os humanos, com enunciados lexicalizados e faz comentários jocosos sobre eles.

Podemos, então, depreender disso a imagem de que esse personagem é observador, ao ficar observando o que acontece na lagoa durante a noite “– ói, ói, ói ele agora quaje cai!”, “– ói, ói, ói ele já voltoooou!”. Além disso, o uso de onomatopeias junto com a pronúncia coloquial e regional de “quase”, bem como o alongamento em “voltoooou”, usados para se referir ao personagem Lula, acrescentam ao perfil ético desse animal um aspecto cômico. No entanto, tais características são uma imitação feita pelo enunciador-cantor, contador de “causo” do parto no Sertão, que dialoga com uma plateia. Essa cenografia, por sua vez, é encenada pela cena genérica da canção que é cantada por Luís Gonzaga, fazendo com que tais características do animal antropomorfizado componham o ethos do artista.

5.1.1.5 Investimento vocal e vocoverbal

Ao caracterizar a identidade vocal⁵³ de Luiz Gonzaga, Laranjeira (2012) aponta que o artista adota a estética do *bel canto* e influencia-se também na estética dos cantores da fase inicial do rádio e da indústria fonográfica do Brasil. Assim, Gonzaga, no tocante à sua

⁵³ Aqui só exemplificamos um dos aspectos que Laranjeira (2012) utilizou para caracterizar a identidade vocal de Luiz Gonzaga, mas o pesquisador leva em consideração outros parâmetros, como por exemplo, o tipo de performance, o acompanhamento, o uso de recursos como a “voz chorada”, os regionalismos e os elementos biográficos que influenciam na forma de cantar do Rei do Baião.

qualidade vocal, usa bastante a ressonância de face, característica dos cantores eruditos, recurso que facilita a projeção de notas longas, mantendo, preferencialmente, a articulação melódica *legato*.⁵⁴ No entanto, em “Samarica Parteira” (2014), temos uma configuração um pouco distinta, praticamente não há trechos cantados, o investimento vocal nessa canção relaciona-se com a cenografia de uma narrativa oral. Assim, em toda a narrativa há a intervocalidade mostrada com a voz falada, causando mais uma impressão de canto declamado do que de uma canção em si.

Dessa forma, a emissão de notas longas por Gonzaga ocorre em poucos momentos da narrativa, não sendo um recurso vocal muito utilizado em “Samarica Parteira” (2014), o que nos faz distinguir da cena genérica de um relato é a permanência de um único motivo melódico-rítmico que homogeniza a peça, o qual é feito pela sanfona e acompanhado pelo triângulo. O uso deste último instrumento remete o ouvinte ao trotar do cavalo (Ramalho, 1998) e o chocalho que costumam colocar no gado para localizá-lo mais facilmente no pasto.

Como vimos no tópico 4.2.2.2, a topografia ganha destaque nessa canção, já que é o espaço geográfico do Sertão que possibilita a representação de todo o transcurso relatado em relação ao parto, no qual são representados os personagens e costumes locais. Assim, o enunciador investe em elementos que caracterizam essa região, principalmente através de uma intervocoverbalidade onomatopeica, seja pela mimetização das vozes emitidas pelos animais (onomatopeias vocais), seja pela imitação dos sons produzidos por parte dos seus corpos em contato com determinadas superfícies, como nesse caso em que os instrumentos que acompanham o cantor, remetem o trote do cavalo e o chocalho colocados no gado, animais bastante comuns no sertão.

Os trechos nos quais mais se destacam a presença de onomatopeias “vocais” e “não vocais” que imitam, respectivamente, as vocalizações e outros sons produzidos pelos animais correspondem a quando o peão está fazendo os percursos para buscar e trazer a parteira para realizar o parto de sua patroa, dona Juvita. Há a intervocoverbalidade com os sons dos cascos da égua percorrendo o caminho que leva a casa de Samarica. Esses sons são imitados pela voz do cantor na cena genérica da canção, ao mesmo tempo em que são enunciados na cenografia de “causo” pelo narrador. Podemos citar o exemplo em “Piriri piriri piriri...” no qual o andamento também gera um efeito de aceleração, enfatizando a pressa do cavaleiro em cumprir o mandato de seu patrão.

⁵⁴ Legato, é uma palavra italiana e significa “ligado”, conforme Laranjeira (2012), é a “(...) execução de uma sequência de notas conectando-as umas às outras, a fim de produzir em efeito de continuidade, sem interrupção do fluxo melódico” (Laranjeira, 2012, p.94).

Ao deparar-se com um lajedo, é preciso reduzir a velocidade e isso também é representado por Gonzaga no plano vocal o “piriri piriri” é substituído por “patatac patatac”. O andamento cria um efeito de maior lentidão, destacando para o interlocutor que havia obstáculos no solo que dificultavam o trajeto e ajudando a construir imagens de como seria a topografia do lugar. No percurso de volta, o enunciador acrescenta em paralelo ao trote da égua o passo do cavalo de Samarica “piriri tic tic piriri tic...”, o [piri'ri] remete ao trote da égua e o ['tʃik 'tʃik]⁵⁵ imita o passo do cavalo.

No meio desse trajeto, há a presença de porteiras, chamadas de cancelas, o enunciador também utiliza-se da intervocoverbalidade para reproduzir vocalmente o som delas “nheeeiim ... pá...”, esse som [neej'i] representa elas sendo abertas e o ['pa] representa o som delas sendo fechadas. Como vimos no tópico 4.2.2.2, são outras vozes, distintas da do cantor da cena genérica, que fazem o ['pa], destacando na cenografia da canção, uma interação com um público para o qual o “causo” estava sendo narrado. Além disso, esse investimento voco-verbal onomatopeico com o qual o cantor-enunciador da canção remete ao som das porteiras fechando, nos indica que o empregado às abre sem descer do animal, o que implica que ao soltá-las, não há como controlar sua trajetória até o final o que provoca o impacto de uma madeira na outra, gerando fazendo este barulho de ['pa].

A presença de outras vozes diferentes da do cantor imitando vocalizações de animais aparecem na cena genérica da canção e na cenografia mais diretamente em relação aos sapos, ao deparar-se com a lagoa (“Uma lagoa, lagoão: bluu bluu, oi oi, kik’ k” – a saparia tava cantando., o enunciador os ouve, menciona que estavam cantando e identificamos, novamente, a intervocoverbalidade onomatopeica, na medida que o cantor imita com a voz os sons que os sapos produzem e isso é explicitado na cenografia da canção: “bluu bluu, oi oi, kik’ k”). Nesse trecho, percebemos assim na cena genérica da canção uma intervocalidade onomatopeica mostrada, feita por outras vozes, imitando os barulhos dos sapos e rãs que habitavam aquele espaço da lagoa. O enunciador explicita que são muitos “a saparia tava cantando”, por isso são trazidas outras vozes, além da do locutor, para reproduzir os sons que os sapos emitem, com o objetivo de criar esse efeito de que havia um grande número de sapos cantando naquela lagoa.

Ademais, em relação à topografia, no espaço da lagoa, há uma cena em que o investimento voco-verbal, mais especificamente, na qual os recursos da intervocalidade e intervocoverbalidade onomatopeicas, são usados para mostrar o momento em que o peão

⁵⁵ As transcrições fonéticas foram feitas em um conversor online, disponível no seguinte link: <https://easyp pronunciation.com/pt/portuguese-phonetic-transcription-converter>.

força a égua a entrar na água e faz isso com o auxílio dos sons que ele reproduz por meio da voz: “[bluu bluu, oi oi, kik’ k’] Tchi, tchi, tchi”. Os sons onomatopeicos, que estão dentro dos colchetes e imitam o coaxar dos sapos são feitos por outras pessoas, já que Luiz Gonzaga reproduz apenas o “tchi, tchi, tchi” (pronuncia como [‘tʃi]).

Tais sons são produzidos de maneira a projetar para os ouvintes o som produzido pela a égua atravessando a lagoa, ao mesmo tempo que a água vai se espalhando ao seu redor, por isso o [‘tʃi ‘tʃi ‘tʃi], e passando pelos sapos que observam a cena cantando: [blu'u blu'u 'oj 'oj]. Além disso, são tais onomatopeias parecem ser pronunciadas mais lentamente e com pequenas quebras, como se fossem ondulações, semelhante a um caminhar dificultoso, como deveria ser o de uma égua tentando atravessar uma lagoa cheia de água.

Por fim, convém destacar que denominamos de “não vocais” as onomatopeias presentes nos parágrafos anteriores que não imitam as vocalizações dos animais como ocorre com as que mimetizam as vozes dos sapos, as quais nomeamos de vocais. Entre estas últimas, ainda destacamos “au au” e “u u” para mimetizar a voz dos cachorros. O enunciador estabelece com eles, na cenografia, na medida em que responde aos latidos, uma espécie de diálogo assimétrico entre animais não humanos e humanos.

No entanto, é com os sapos que esse investimento vocal se intensifica, como estes são representados de forma antropomorfizada, o enunciador cria para essa espécie uma equivalência com ele, como se tivessem características semelhantes, principalmente a capacidade de serem promovidos com uma linguagem como a dos humanos. Assim, além das onomatopeias vocais (– ói, ói, ói), o enunciador também tenta representar por enunciados lexicais os comentários do sapo a respeito do animal humano como vimos no tópico 4.2.2.3: “– [...]ele agora quaje cai!”. “– [...] já voltoooou!. Além disso, com os sapos também podemos identificar uma intervocalidade onomatopeica mostrada pelos sons que são reproduzidos em coro, outras vozes distintas da do locutor principal imitam sons de sapos, isso não está referido no plano verbal da canção, só é expresso no plano vocal.

5.1.2 A morte do vaqueiro (Nelson Barbalho e Luiz Gonzaga, 2013)⁵⁶

Ei, gado, oi

E...ê..ê..ê..ê..ei

⁵⁶ <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4vvsoE0obRvFalTtxHGnTn>

Numa tarde bem tristonha
Gado muge sem parar
Lamentando seu vaqueiro
Que não vem mais aboiar
Não vem mais aboiar
Tão dolente a cantar

Tengo, lengo, tengo, lengo,
tengo, lengo, tengo
Ei, gado, oi

Bom vaqueiro nordestino
Morre sem deixar tostão
O seu nome é esquecido
Nas quebradas do sertão
Nunca mais ouvirão
Seu cantar, meu irmão

Tengo, lengo, tengo, lengo,
tengo, lengo, tengo
Ei, gado, oi

Sacudido numa cova
Desprezado do Senhor
Só lembrado do cachorro
Queinda chora
Sua dor
É demais tanta dor
A chorar com amor

Tengo, lengo, tengo, lengo,
tengo, lengo, tengo
Tengo, lengo, tengo, lengo,
tengo, lengo, tengo

Ei, gado, oi

E... Ei...

5.1.2.1 Animalidade

A canção “A morte do vaqueiro” foi composta por Nelson Barbalho e Luiz Gonzaga e lançada por este em 1963. É uma das interpretações mais conhecidas do Rei do Baião, visto que há nela uma homenagem para o vaqueiro Raimundo Jacó, primo de Luiz Gonzaga, que foi assassinado em Sítio Lages, no município de Serrita-PE. Conforme Dreyfus (2012), a canção serviu de inspiração para o surgimento da Missa do Vaqueiro, evento religioso e cultural que, até os dias atuais, reúne em Serrita- PE vaqueiros de diversas partes do país.⁵⁷

A figura de Raimundo Jacó virou uma espécie de mito no Sertão, servindo de referência para os outros vaqueiros da região. Sua morte ficou impune, gerando revolta em muitas pessoas, pois, de acordo com relatos, o que motivou o assassinato foi a inveja que um companheiro de profissão tinha das habilidades do afamado vaqueiro. Assim, mais do que uma homenagem, Luiz Gonzaga utilizou sua música para fazer uma espécie de protesto contra a injustiça que caracterizou esse evento. Como podemos constatar na entrevista que ele deu para o programa Globo Repórter em 1989: “... eu senti a ausência da justiça, então achei que uma canção era bom”.

Nessa canção, os animais não humanos, retratados em sua forma natural/biológica, compõem a paisagem natural e sentimental em que a história é relatada. Em vista disso, compartilham com os humanos dos mesmos sentimentos que ajudam a compreender a dimensão da perda de Raimundo Jacó, querido por ambos. A canção é composta por três estrofes e um refrão. No primeira, já aparece o gado, que ajuda a ambientar o ouvinte sobre a temática abordada, visto que, da perspectiva do enunciador supostamente humano, eles estão mugindo ininterruptamente, o que é interpretado como um lamento pela ausência do vaqueiro e do seu aboio, como podemos constatar nos seguintes versos: “Numa tarde bem tristonha/ Gado muge sem parar/ Lamentando seu vaqueiro/ Que não vem mais aboiar...”. Além disso, no plano sonoro, o som do triângulo remete ao trote do gado, em um ritmo lento, como se estivessem caminhando vagarosamente enquanto lamentam pela perda do vaqueiro que os cuidava.

⁵⁷ “A Missa, que começou pequena, hoje recebe mais de 80 mil vaqueiros por edição. A Missa do Vaqueiro tem três dias de celebração, entre shows musicais, artesanatos e pega de boi”. (RODOLFO, 2022)

Na terceira estrofe, aparece a segunda espécie de animal não humano na canção, o cachorro. Assim como a figura de Raimundo Jacó, seu cachorro também se tornou uma espécie de mito para os sertanejos. De acordo com os relatos da população local, ele ficou do lado do corpo do vaqueiro até morrer de sede e fome, permanecendo fiel a seu dono. Como podemos observar no relato do poeta Pedro Bandeira para o documentário “Missa do vaqueiro” (2014):

O cachorro, como todo cachorro bom, ficou pastorando ele. Viu que ele tava morto. Mas, se dava um urubu, um carcará, uma coisa ele latia e espantava. Não deixava ninguém encostar em Raimundo, só deixou os vaqueiros quando chegaram. E o cachorro acompanhou até a última hora. No sepulto, no enterramento e Raimundo ali ficou enterrado, e o cachorro ficou lá, lá morreu de fome e de sede, nunca mais voltou pra casa, morreu em cima da cova de Raimundo Jacó (Indaiá, 2014).⁵⁸

Na canção, o cachorro é retratado como um animal não humano fidelíssimo ao seu dono falecido, em grau maior do que todos os humanos (“Só lembrado do cachorro [...]”) e até de que o próprio Deus (Sacudido numa cova/ Desprezado do Senhor, já que era o único que, em um momento da cronografia que parece ser já posterior ao seu sepultamento do vaqueiro ainda continua a chora a dor de ter perdido seu companheiro. A relação de cumplicidade entre o vaqueiro e o cachorro ajuda a compor a lenda em relação à figura de Raimundo Jacó, sendo representada na letra dessa canção, nas lendas regionais e através do acréscimo, em 2022, da estátua do cachorro Trigueiro ao lado da de Raimundo Jacó, em Serrita-Pe.⁵⁹

Enfim, ao observarmos as duas espécies de animais não humanos que aparecem na canção “A morte do vaqueiro” (2014), percebemos que eles são representados em sua forma natural, não apresentam aspectos antropomórficos; são elementos que ajudam a compor a topografia do Sertão, mas, não só isso, pois tanto o gado como o cachorro, possuem grande fidelidade, destacando a relação de afeto que existia entre o vaqueiro e esses animais não humanos.

Assim, o enunciador tenta interpretar seus gestos através de uma subjetividade híbrida (Maciel, 2024), ao mesmo tempo que interpreta, se projeta nos animais não humanos, o gado muge em excesso, portanto, está lamentando (“...Lamentando seu vaqueiro/Que não

⁵⁸A citação foi transcrita do documentário, tentamos manter o mais próximo da fala de Pedro Bandeira, por isso há palavras e sinais de pontuação que podem não estar de acordo com as regras gramaticais da Língua Portuguesa.

⁵⁹ Para mais informações ver a matéria do jornal da rede Globo sobre o acréscimo da estátua do cachorro ao lado da de Raimundo Jacó, em Serrita-Pe, disponível no link: <https://g1.globo.com/pe/petrolina-regiao/noticia/2022/07/23/insercao-de-estatua-do-cachorro-trigueiro-em-obra-construida-em-1973-gera-polemica-em-serrita-pe.ghtml>.

vem mais aboiar...), talvez até esperando um retorno, já que Raimundo Jacó era conhecido por ser, também, um exímio aboiador. Já o cachorro, permanece leal a seu dono mesmo após sua morte, demonstrando que o amava (...É demais tanta dor/ A chorar com amor...). Tais interpretações, não deixam de ser subjetivas e baseadas na tristeza que esse enunciador humano também sentia pela perda de um amigo que foi injustamente assassinado (“...Nunca mais ouvirão/ Seu cantar, meu irmão...”).

5.1.2.2 Investimento Cenográfico

Lopes (2017) ao analisar as relações interdiscursivas entre o discurso religioso e o discurso literomusical nas canções de Luiz Gonzaga, caracteriza a cenografia da canção “A morte do vaqueiro” (2014) como uma narrativa sobre o dia a dia de um vaqueiro, que é desestruturado quando este morre. Conforme a autora: “O gado sente sua falta. Sente falta da sua voz. A tarde também é caracterizada pela tristeza da ausência do boiadeiro. A cena de narração é fortemente marcada pela descrição das paisagens e das personagens” (Lopes, 2017, p. 53).

Julgamos que a narrativa da rotina de um vaqueiro está presente na mobilização a uma cenografia dialogal plurivocal na qual o cantor Luiz Gonzaga se põe em cena como um vaqueiro que se comunica com o gado mediante um aboio, ou seja, uma forma de comunicação constituída por um conjunto de sons cantado pelos vaqueiros⁶⁰ quando conduzem o gado pelas pastagens do sertão brasileiro. Esse modo de construção da cenografia em forma de diálogo se assemelha ao que ocorre em “Samarica Parteira”, na qual o artista se coloca como um cantor que conta um “causo” para uma plateia no sertão. Além disso, “A morte do vaqueiro” integra o grupo de canções do artista cuja cronografia cíclica segue o percurso da lida com o gado como também ocorre em “Boiadeiro” (1990) ou o ciclo migratório como em “Asa Branca” (2016) e “A volta da asa branca” (2005).

Em vista disso, tal cenografia dialogal plurivocal de aboio é composta por quatro momentos. Cada um deles tem início com uma fala do enunciador humano, formada de interjeições e um lexema (“Ei, gado, oi”). No caso do primeiro e do último, ainda é acrescida de um alongamento vocálico (“E...ê..ê..ê..ê..ei”// “E... Ei...E... Ei...”). Além disso, após cada trecho “aboiado” pelo enunciador humano, com exceção do último, aparece uma

⁶⁰De acordo com o dicionário Michaelis (2024), vaqueiro é o “ indivíduo que toma conta ou conduz o gado vacum”. Para mais informações ver: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/vaqueiro/>.

sequência narrativa pela qual o enunciador humano conta sobre o decorrer da morte e do sepultamento do vaqueiro Raimundo Jacó. Na sequência, ouve-se a resposta do gado por meio de uma onomatopeia não vocal que imita o barulho que seus chocalhos fazem ao se locomoverem atrás do vaqueiro (“Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo”).

A canção se inicia com um aboio, gesto do vaqueiro para chamar a atenção do gado e fazer com que ele o seguisse. Na sequência, há uma marcação da topografia e da cronografia nas quais a narrativa que é inserida na cenografia de aboio se desenrola. O primeiro momento daquela, que corresponde ao lamento do gado pelo desaparecimento do vaqueiro, desde o primeiro verso já apresenta um aspecto lúgubre, na medida em que todos os elementos que compõem aquele topo estão tristes, até mesmo o tempo (“numa tarde bem tristonha”).

Os versos seguintes já sugerem que se trata de uma morte (gado muge sem parar/ lamentando seu vaqueiro/ que não vem mais aboiar”). Assim, o vaqueiro que cuidava do gado não aparecerá mais para aboiar, chamar o rebanho para levar para o pasto ou trazer de volta à fazenda no final do dia (aspecto de rotina). O gado sente essa ausência e muge, em forma de lamento. Tal sentido é reforçado pelo toque do triângulo que remete ao trote lento do gado, como se estivesse caminhando em um cortejo fúnebre.

No início do segundo momento narrado, que já explicita a morte do vaqueiro, como dissemos, ouve-se novamente a sequência vocal característica do aboio, que também aparece no início, entre as estrofes e ao final, constituindo o refrão que caracteriza a cena genérica dessa canção. O vaqueiro homenageado nela, Raimundo Jacó, era conhecido por ser um exímio aboiador⁶¹, inclusive, em algumas performances de “A morte do vaqueiro”, Luiz Gonzaga relata que aprendeu a aboiar com ele⁶².

Nessa canção, o aboio é reproduzido em um tom lamentoso, com prolongamento das vogais finais, indicando tristeza por parte do locutor que se projetou como o aboiador da cenografia, os quais, assim como o gado, também sofrem o luto. O aboio seria, assim, uma forma de despedida e homenagem, pois mais do que um elemento de ligação entre o vaqueiro e o gado, o ato de aboiar também pode ser compreendido como uma forma de expressão individual, segundo Medina e Medina (2017, p. 52):

⁶¹ “A voz mais bonita que já se ouviu num aboio de vaqueiro, na garganta de um vaqueiro, era espetacular! Quando ele aboiava o pé de serra tremia, as árvores tremiam, o gado urrava, berrava e chorava... A voz de Raimundo Jacó para aboiar, era mais bonita ainda que a voz de Luiz Gonzaga para cantar” (Bandeira In: Indaiá, 2014).

⁶² “... foi o maior vaqueiro que já conheci em minha vida, aboiava bonito, aquele sim sabia aboiar, aprendi a aboiar uma coisinha com ele, eu conhecia o seu aboio de longe, reconhecia e dizia: ‘óí, mãe, é Raimundo’ (Gonzaga, 2022). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MsODEKXEuoc> .

(...) funciona, sem o vaqueiro compreender, como uma ferramenta artística por meio da qual ele lida, também, com seus rebanhos interiores em momentos de saudade, tristeza, desafios e de conflitos, enquanto executa ritmos firmes e nostálgicos atrás do gado.

Nos versos seguintes, conseguimos perceber ainda mais a construção dessa cenografia de despedida, o enunciador saúda seu amigo que morreu, seu nome será esquecido e ele não cantará mais (Bom vaqueiro nordestino/ Morre sem deixar tostão/ O seu nome é esquecido/ Nas quebradas do sertão/ Nunca mais ouvirão/ Seu cantar, meu irmão). O vocativo “meu irmão”, denota o laço afetivo entre esse enunciador e o vaqueiro homenageado, referindo-se a ele em um tom saudosista, ao recordar a boa pessoa e o bom profissional que ele era. Já o substantivo “quebradas”, é uma referência topográfica que indica o local onde Raimundo Jacó foi morto, na qual será enterrado e esquecido, já que o caso foi arquivado por falta de provas e a justiça nunca foi feita.

Na penúltima estrofe da canção, que equivale ao terceiro momento que narra a conjuntura do sepultamento e a situação posterior de esquecimento do falecido pelas pessoas e até por Deus, é abordada a fidelidade do seu cachorro que permaneceu sempre junto de seu dono, acompanhando-o em seus momentos finais e sendo o único que seguiria se recordando dele recusando-se a despedir-se como se percebe pelo efeito de continuidade no trecho: “inda chora sua dor”. Como vimos no tópico anterior, segundo a lenda que permeia Raimundo Jacó, o cachorro permaneceu, até morrer, do lado da cova onde o vaqueiro foi enterrado. Assim, nesta canção, assim como o “gado muge sem parar”, o cachorro chora e continuará chorando pela morte do seu amigo, despedindo-se eternamente de seu dono, é uma cronografia circular.

Na parte final, não se tem o momento narrativo, mas apenas o aboio dolente, nostálgico do refrão e as onomatopeias vocais imitando o som do chocalho que é colocado no gado, acompanhados do toque do triângulo que imita o trote do gado em ritmo lento. Tudo isso, somado ao gênero baião-toada (Dreyfus, 2012), à estrutura em versos com rimas e ritmos regulares e a cronografia circular, contribui para indicar um movimento arrastado, vagaroso que parece integrar, nesse clima de despedida, a paisagem árida do Sertão nordestino.

5.1.2.3 Investimento Linguístico

A canção “A morte do vaqueiro” (2014), diferentemente de Samarica parteira está, em grande parte, escrita em um português *standard*, no entanto, em alguns trechos que

se relacionam com os animais não humanos, conseguimos identificar marcas de um plurilinguismo interno, relativos ao simulacro do dialeto do sertanejo nordestino, principal público-alvo das canções de Luiz Gonzaga.

De maneira geral, é uma canção que tematiza o dia a dia de um vaqueiro, um profissional que está sempre associado ao trato com animais, principalmente com o gado, cavalos e cachorros⁶³. Como vimos no tópico 4.3.2.1, os animais, nessa canção, são retratados em sua forma natural, assim, não há a utilização de adjetivos para caracterizá-los, sendo referidos apenas de acordo com suas espécies, “gado” e “cachorro”. No entanto, a estes são atribuídos aspectos não propriamente antropomorfizados, mas que são mais canonicamente associados à espécie humana, como o ato de lamentar (“...lamentando seu vaqueiro/ que não vem mais aboiar...”) e de chorar (“... é demais tanta dor/ a chorar com amor...”), retratando-os como seres dotados de grande sensibilidade.

Mais especificamente, em relação ao gado são utilizadas onomatopeias vocais para remeter ao aboio que os vaqueiros utilizam para conduzir esses animais, ”Ei, gado, oi”, e para simular o som do chocalho, que é colocado no pescoço dos bois e das vacas, “tengo, lengo, tengo”. Já em relação ao cachorro, é utilizada a construção “Que inda chora” para expressar uma ação que acontece e seguirá acontecendo, ele chora e permanecerá chorando, o que acreditamos estar relacionado com os relatos de que isso, de fato, aconteceu com o cachorro do vaqueiro Raimundo Jacó. Nesse caso, como a apócope da primeira letra do advérbio (“ainda” > inda) é a única parte da canção que apresenta uma construção desse tipo julgamos que tal fenômeno possa ter relação com o registro utilizado para narrar as lendas em relação a esse fato.

5.1.2.4 Investimento Ético

Vimos no tópico 4.3.2.1 que, nessa canção, os animais não humanos aparecem em sua forma natural/biológica, mas o enunciador, também supostamente vaqueiro por conduzir o rebanho aboiando, assim como Lula, em Samarica parteira, detém o saber para interpretar a vocalização dos animais, por isso relaciona o “mugir sem parar” do gado ao lamento e o “chorar” do cachorro a dor que ambos sentem pela perda do seu guardião. amar etc). Assim, a

⁶³“... Em alguns lugares é o vaqueiro; em outros o boiadeiro, mas é sempre o ‘homem que toma conta do boi’, ao lado dos seus grandes amigos, o cavalo e o cão. (Cascudo, 2001, p.718, grifo do autor).

a animalidade por naturalização contribui para a construção de um perfil ético relacionado ao trato com o animal, o *ethos* do vaqueiro.

Desde o título da canção “A morte do vaqueiro” (1963), já conseguimos perceber a dimensão categorial desse *ethos* que é comum tanto para o enunciador narrador, o aboiador que conduz o gado, como para o personagem Raimundo Jacó, apresentado como o vaqueiro assassinado e sepultado. O *ethos* desse personagem é retratado como um profissional habilidoso, cujo ofício exercia tão bem que todos os elementos da topográfica do sertão, especialmente o gado com o qual lidava e seu cachorro de estimação, que lhe foi fiel até após sua morte, também os elementos cronográficos (“Numa tarde bem tristonha) lamentavam sua perda. De acordo com o “Dicionário do folclore brasileiro” (2001):

Ser vaqueiro é ser destemido, corajoso; é ser perseverante, ter paciência e sabedoria. É sua função buscar o gado e encaminhá-lo ao seu destino. O vaqueiro dá nome ao boi, sabe como tratá-lo e até conversar com ele. O vaqueiro tem duas características: o aboio e vestimentas; desde a ilha do Marajó até o sul do país, elas o identificam (Cascudo, 2001, p.718).

Dessa forma, das características elencadas por Luiz Câmara Cascudo como um pré-requisito do vaqueiro, temos o destaque para o aboio, que constitui o refrão da canção, como forma de homenagear o dom para aboiar que o vaqueiro tinha. O personagem representado na canção gonzagueana era um excelente aboiador, como fica constatado quando o gado lamenta por não poder maisvê-lo aboiar (“...lamentando seu vaqueiro/ que não vem mais aboiar...”), e o enunciador aboiador se penaliza por todas as paisagens e pessoas do sertão também não poderem mais ouvi-lo cantar (“... nunca mais ouvirão/ seu cantar, meu irmão”). Além disso, as onomatopeias de som de chocalho também destacam outra habilidade dele que é conduzir bem as reses.

Em relação à dimensão experiencial, esse vaqueiro, além de bastante talentoso, hábil, era bom, como se ouve no trecho no qual essa qualidade é explicitada: “bom vaqueiro nordestino”. O adjetivo “bom” utilizado de forma anteposta ao grupo nominal “vaqueiro nordestino” sugere uma dupla interpretação: ele ser competente em sua profissão e/ou ter a bondade como uma característica de sua personalidade. Essa última pode ser percebida pela forma afetuosa com que ele é retratado indiretamente pelo processo de sofrimento pelo qual passam os animais em razão da sua perda.

Outra característica destacada em relação ao perfil ético desse vaqueiro, é a pobreza, um estereótipo comumente associado a essa profissão⁶⁴. Na canção, o vaqueiro “morre sem deixar tostão”, mesmo tendo sido um bom profissional, não recebe o reconhecimento nem financeiro, nem social, foi desprezado até por Deus, já que o único ser que lembrará dele será o seu cachorro, porque o ama (“...É demais tanta dor/A chorar com amor”).

Além disso, convém destacar que o *ethos* do vaqueiro é uma projeção do locutor, ele constrói o *ethos* desse personagem que representaria Raimundo Jacó, homenageado na canção. Não é a imagem de si mobilizada pelo enunciador vaqueiro, mas é apresentado em terceira pessoa. No entanto como *ethos* representado é a imagem dele que toma a maior parte da canção. Contudo, conseguimos identificar também o *ethos* do locutor da canção, principalmente nas dimensões experiencial e ideológica.

Em relação a dimensão experiencial, identificamos um caráter saudosista, já que a canção é uma homenagem ao primo vaqueiro, por cuja morte manifesta seu pesar. A canção é cantada em um tom lamentoso, os trechos em que ele aboa são proferidos em um ritmo lento e com e com alongamentos vocálicos em “Ei” e “Oi” (Ei, gado, oi/ E... Ei...”), que acentuam a sua expressão de dor e de tristeza. Segundo Medina e Medina (2017, p.52), o aboo “é também uma forma de manifestação de sentimentos profundos e originais a respeito do próprio aboiador, da sua história e do mundo que o cerca”. Além disso, é possível identificar que esse canto lamentoso aproxima o locutor dos animais, já que eles também compartilham do mesmo sentimento de tristeza do enunciador.

Identificamos também em relação ao *ethos* do locutor, um tom de inconformidade com a injustiça do assassinato ter ficado impune⁶⁵. Além de homenagear, Luiz Gonzaga decide fazer essa canção em forma de protesto, para mostrar sua indignação diante daquele fato ter ficado sem solução jurídica, já que o caso foi arquivado por faltas de provas. Em uma entrevista que o artista deu para Gilberto Gil, ele comenta esse fato:

-Gonzaga: (...) porque eu achei uma covardia, matasse o homem, a polícia não abriu inquérito... por que, quem morreu foi uma pessoa? foi um cristão? ou foi um cachorro?... -Gil: você tem conhecimento das circunstâncias em que mataram? -Gonzaga: É, é... rapaz, sempre que acontece um crime no

⁶⁴ Em 2013, a então presidente da república, Dilma Rousseff, sancionou a lei nº 12.870, que regulariza e reconhece o vaqueiro como uma atividade profissional. Mesmo sendo uma das atividades laborais mais antigas no Brasil, o vaqueiro era comumente associado a personagens do folclore, como podemos observar no verbete do “Dicionário do folclore brasileiro” (2001), citado no tópico 4.3.2.4.

⁶⁵ O que não necessariamente configura um exemplo da dimensão ideológica do *ethos* nessa canção, mas um aspecto da dimensão experiencial que relaciona-se com um funcionamento ideológico.

Nordeste há muitas versões, muitas versões... E então quando começaram a dizer que tinha política no meio e que Raimundo sabia demais... -*Gil*: Então foi a chamada queima de arquivo? -*Gonzaga*: queima, queima de arquivo (risos)... dizem, dizem... mas todos os envolvidos já morreram e ficou por aí mesmo... Então eu fiz a canção como protesto, né?! (Instituto Museu do Sertão, 2022).

Convém esclarecer que quando dizemos que o enunciador faz um protesto, não é no mesmo estilo das canções do posicionamento literomusical Canção de Protesto⁶⁶, levando em consideração que Luiz Gonzaga não era um militante das causas sociais, mantendo-se, na maior parte das vezes, neutro ou pendendo para tendências da direita e extrema direita. Isso está refletido na canção, pois o locutor mostra-se indignado, mas de uma forma implícita. Identificamos isso em alguns trechos, como “(...) o seu nome é esquecido/ nas quebradas do sertão...”, que podemos relacionar a impunidade do crime, que com o tempo ninguém mais falará sobre o assunto, levando ao seu esquecimento. E em “Sacudido numa cova/ desprezado do Senhor/ só lembrado do cachorro/ que inda chora/ sua dor...”, que destaca o corpo do vaqueiro que fora “sacudido”, no sentido de jogado, em uma cova, no mesmo lugar onde o encontraram morto, não tendo uma justiça nem por parte dos homens, nem divina, mesmo Deus o despreza, o único que sofre verdadeiramente com essa perda é o cachorro, retratando a relação afetiva entre esses dois personagens e destacando o aspecto de fidelidade que é comumente associado aos cães.

5.1.2.5 Investimento vocal e vocoverbal

Na biografia “Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga” (2012), Dominique Dreyfus ao apresentar o contexto de produção da canção em questão, a classifica em alguns momentos como um “baião ‘atoadado’”, em outros, apenas como uma toada. É a única música do LP “Pisa no pilão (Festa do milho)” que não apresenta um tom festivo. Assim, dentre os investimentos vocais existentes em “A morte do vaqueiro” (2014), destaca-se a intervocalidade mostrada com a voz dos vaqueiros aboiadores e/ou cantadores de toada.

O locutor inicia a canção emitindo um aboio (“Ei, gado, oi/ E...ê..ê..ê..ê..ei”), o prolongamento da vogal “e”, no ditongo “ei”, já dá um tom lamentoso, característico desse tipo de canto, que além de ser um elo entre o vaqueiro e o gado, também é utilizado para expressar os sentimentos mais íntimos de quem está aboando, refletindo as dificuldades e

⁶⁶ “(...) minha música representa a luta, o sofrimento, o sacrifício de meu povo. Eu denuncio, critico os governos, mas com certo cuidado, para não me envolver com aqueles que gostam de incentivar a violência (Gonzaga In: Dreyfus, 2012).

tristezas que caracterizam essa profissão. De uma maneira geral, não há um modelo, mas são comuns o uso de onomatopeias e interjeições, com prolongamento de vogais ou ditongos, como Luiz Gonzaga faz em “A morte do vaqueiro” (2014).

Além disso, em relação aos animais, podemos destacar uma intervocoverbalidade onomatopeica com os sons do chocalho, já que o locutor imita com a voz os sons produzidos por esse instrumento que é colocado no pescoço do gado. Tal objeto ao ser balançado, a medida que a vaca ou o boi se movimentam, emite um som que parece aproximativo desse “tengo, lengo, tengo”. Aqui é mais lento, pois como vimos no tópico 4.3.2.2, a canção apresenta uma cenografia de despedida, o gado anda em um ritmo lento, similar a um trajeto de um cortejo fúnebre. Assim, o som emitido pelo chocalho, é representado também em um ritmo mais lento, o cantor pronuncia palavra por palavra, pausadamente, projetando no interlocutor um caminhar, como se fosse o trotar do gado. Ademais, os recursos sonoros da canção também corroboram nossa interpretação, os instrumentos que acompanham o cantor, principalmente o triângulo, a pulsação lenta, o padrão melódico característico das toadas, acrescentam um tom melancólico, que ajuda a construir a cenografia de despedida nessa canção.

Por fim, ainda em relação ao som do chocalho, ele juntamente com o aboio também representam intervocoverbalidades. O som “tengo, lengo, tengo”([tēgu 'lēgu 'tēgu]), e “ei, gado, oi” (['ej 'gadu'oj]) que são reproduzidos pela voz do cantor no plano vocal, estão presentes na letra. Esses sons constituem o refrão, aparecendo entre as estrofes e no final da canção, em uma estrutura que nos permite relacionar com a cena genérica das toadas. Segundo a definição da Enciclopédia Itaú Cultural, essa palavra:

assume na música popular brasileira diversos significados. Em sua acepção mais ampla, refere-se à linha melódica de qualquer canção sobre a qual se articulam os versos da letra...Mais comumente, porém, chama-se de toada um gênero cantado sem forma fixa, que se espalha por todo o Brasil, distinguindo-se pelo caráter melodioso e dolente. Seu texto, entoado de modo cadenciado e claro, é normalmente curto, narrativo e estruturado na forma de estrofe e refrão, podendo ser amoroso, lírico ou cômico. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024).

5.1.3 Apologia ao jumento (O jumento é nosso irmão) (Luiz Gonzaga – José Clementino, 2014)⁶⁷.

⁶⁷ <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7rQ8OWPpnjElHKFqNh26i2> .

É verdade, meu senhor,
Essa história do sertão.
Padre Vieira falou.. ô, ô...
Que o jumento é nosso irmão.

Ão, ão, ão.

PROSA

O jumento é nosso irmão, quer queiram quer não.
O jumento sempre foi o maior desenvolvimentista do Sertão.
Ajudou o homem na lida diária,
Ajudou o homem, ajudou o Brasil a se desenvolver.
Arrastou lenha, madeira, pedra, cal, cimento, tijolo.
Telha... Fez açude, estrada de rodagem.
Carregou água pra casa do homem.
Fez a feira e serviu de montaria!
O jumento é nosso irmão.

E o homem?
Em retribuição. O que é que lhe dá?
Castigo! Pancada! Pau nas pernas! Pau no lombo, pau no pescoço!
Pau na cara, nas orelhas!

Ah! Jumento é bom, o homem é mau.
E quando o pobre não aguenta mais o peso de uma carga,
Você pensa que o homem chega, ajuda o bichinho a se levantar?

Hum! Pois, sim! Faz é um foguinho debaixo do rabo dele!

O Jumento é bom... O Jumento é Sagrado.

O homem é mau.
O homem só presta pra botar apelido no Jumento!

O pobrezinho tem apelido que não acaba mais!

Babau, gangão, breguesso, fofa-chão, imagem do cão.
Musgueiro, corneteiro, seresteiro, sineiro, relógio.

Ééé! Ele dá a hora certa no Sertão.
Tudo isso é apelido que o Jumento tem.
Astronauta, professor, estudante...

Advogado das bestas.
Ah! É chamado de estudante, porque quando o estudante não sabe a lição na Escola, o professor grita logo: – Você não sabe, porque você é um jumento!
E o estudante pra se vingar botou o apelido no jumento de professor...
Porque o professor ensina a ler de graça!
Pois, sim! Quem ensina a ler de graça é o Jumento, ‘mô fii’!
É assim: A, E , I , O, U, U... Pissilone...
Pissilone... Pissilone... Pissilone...
Pissilone... Pissilone...
Só não aprende a ler quem não quer!

Esse é o Jumento nosso irmão.
Animal Sagrado... Serviu de transporte a “Nos’Sinhô” quando ele ia para o Egito...
Quando “Nos’Sinhô” era ‘pirritinho’!
Todo Jumento tem uma cruz nas costas, não tem?
Pode olhar que tem!
Todo Jumento tem uma cruz nas costas...
Foi ali que o Menino Santo fez o ‘pipizinho’!
Por isso ele é chamado de Sagrado!!!

Haha! Jumento meu irmão... O maior amigo do Sertão.
Ele é ‘chei’ de presepada, sim sinhô!
Uma vez ele me fez uma, menino! Qu’eu num me esqueci mais...
Quando dá as primeiras chuvas no Sertão, a gente planta logo um ‘milhuzin’ no

munturo da casa da gente... Porque dá
ligeiro e é milho doce!
Dá ligeirinho, ligeirinho...
Jumento cismou de ser meu sócio. Eu
disse: – Eu pego ele!
Quando ele invadiu minha roça... Eh! Eu
preparei uma armadilha...
Cheguei perto dele e disse: – Comendo
meu ‘míi’, heim! Vô lhe pegar!
Ele balançou a cabeça, ligou as antenas.
‘Troceu’ o rabo... ‘troceu’... ‘troceu’...
‘troceu’... Deu, quase disparou!
Deu um pulo tão danado na cerca, que nem
triscou na minha armadilha.
Correu uns dez metros, fez meia volta,
olhou pra mim e me gozou:
“Seu Luíiiiz... Seu Luiz... Comi seu
‘míi’... E como... E como... E como... E
como...
Fíi da peste... Comeu ‘mermo’!

Mas eu gosto dele... Porque ele
‘servidorzin’ que é danado!

Animal Sagrado... Jumento meu irmão...
Eu reconheço teu valor!

5.1.3.1 Animalidade

A canção “Apologia ao jumento” (2014) é fruto de uma parceria entre Luiz Gonzaga e o compositor José Clementino (Zé Clementino, como era mais conhecido), foi lançada no LP “Capim Novo”, que contém outras canções compostas pelos dois artistas nordestinos. Essa canção é uma segunda versão de “O jumento é nosso irmão” (1968), presente no LP “O sanfoneiro do povo de Deus”.

A primeira versão da canção surge em um contexto em que estava tendo algumas movimentações no Nordeste em prol dessa espécie de animal não humano. Em 1968, surgiu no Crato um movimento denominado “Trilogia do ciclo do jumento” que era composto por

Tu és um patriota! Tu és um grande
brasileiro!
Eu tô aqui, Jumento! Pra reconhecer o teu
valor, meu irmão!

Agora, meu patriota,
Em nome do meu sertão,
Acompanhe o seu vigário,
Nessa eterna gratidão.
Aceita nossa homenagem,
Ao jumento, nosso irmão.

Ão, ão, ão... Ão, ão, ão.
Uh! Hu!
Segure o jegue, nêgo mole!!!

Transcrição:
Kydelmir Dantas

Luiz Gonzaga, Zé Clementino, Patativa do Assaré e o padre Antônio Vieira, assim, através da música e da literatura esses artistas assumiram uma postura de defesa ao jumento⁶⁸.

Tal movimento foi encabeçado pelo padre Antônio Vieira, que dedicou-se a lutar pela preservação dos asininos, sendo conhecido internacionalmente como o “protetor do jegue” (Benigno; Costa Neto & Cunha, 2017). Dentre suas produções destaca-se a obra “Jumento, nosso irmão” (1964), que inspirou a composição da canção de nome quase igual, que ficou conhecida nacionalmente pela voz do Rei do Baião e cuja segunda versão, será a que detalharemos aqui, pois nela o jumento tem um destaque ainda maior.

Em relação aos animais não humanos, como está expresso no título da canção, toda dedicada a ele, há um destaque para o jumento, que é o único animal não humano referido nela.. Desse modo, a animalidade aqui ocorre de forma híbrida, assemelhando-se ao modo como o sapo é apresentado em Samaria parteira, ou seja, ora descrita com aspectos naturais, ora expressando características antropomórficas. A canção se inicia como uma resposta explicativa (“meu senhor”), a um provável questionamento a respeito da veracidade (“É verdade [...]”) de uma “história do sertão”, que surge presumivelmente com base em uma aforização, “o jumento é nosso irmão”, extraída do livro citado do padre português. Em seguida, é abordado o papel fundamental do animal não humano para a construção do sertão (“O jumento sempre foi o maior desenvolvimentista do Sertão”), já que ele ajudou o homem nesse trabalho, servindo como meio de transporte de cargas e pessoas.

O jumento é uma das espécies de animais mais antigas no Brasil, daí se explica relacioná-lo com a formação do Sertão, de acordo com uma matéria publicada em 2019 na Revista Clínica Veterinária:

Os primeiros jumentos foram trazidos ao Brasil em 1534 numa expedição liderada por Martim Afonso de Souza para a Capitania de São Vicente. Aos poucos, os animais foram se reproduzindo e povoando a região. Como possuem características de rusticidade e sobrevivem bem com alimentos de baixa qualidade, adaptaram-se rapidamente aos ambientes áridos da Região Nordeste do Brasil, já que apresentam origem desértica. (Hartmann, Gabriela, *et al.*, 2019).

A continuação, o enunciador compara o jumento ao homem, colocando o primeiro em uma relação de superioridade, pois “o jumento é bom, o homem é mau”, para deixar isso claro é detalhado aspectos de crueldade do homem, que retribui a ajuda de forma

⁶⁸“A iniciativa tomou dimensão nacional através da música e da poesia dos quatro defensores do jumento. A campanha ganhou mais intensidade na década de 80, quando os quatro se encontraram na Exposição Agropecuária do Crato (Expocrato), sob a presidência de Henrique Costa. Padre Vieira chegou ao palanque, onde se encontravam Luiz Gonzaga, Patativa e Zé Clementino, montado num jumento” (Diário Do Nordeste, 2005).

violenta: “E o homem! / Em retribuição. O que é que lhe dá? / Castigo! Pancada! Pau nas pernas! Pau no lombo, pau no pescoço! / Pau na cara, nas orelhas!”. Essa comparação aparece em outros momentos da canção, destacando as condições de crueldade a que essa espécie de animal não humano era constantemente submetida, como colocar fogo debaixo do rabo do jumento ou apelidos burlescos.

Em seguida, o enunciador apresenta o jumento como um animal sagrado, destacando sua relação com a religiosidade, aspecto bastante forte para os habitantes do sertão idealizado por Luiz Gonzaga. É um animal sagrado porque serviu como meio de transporte para Jesus e porque, conforme a sabedoria popular, o seu pelo apresenta um formato de cruz nas costas, local onde Jesus Cristo possivelmente urinou (Esse é o Jumento nosso irmão./ Animal Sagrado... Serviu de transporte a “Nos’Sinhô” quando ele ia para o Egito..../...Todo Jumento tem uma cruz nas costas.../ Foi ali que o Menino Santo fez o ‘pipizinho’!/Por isso ele é chamado de Sagrado!).

Além disso, na penúltima estrofe da canção, há uma segunda relação interdiscursiva, agora com o discurso político, o enunciador para reconhecer ainda mais o jumento como um irmão, utiliza o adjetivo patriota (“Eu reconheço teu valor!/Tu és um patriota! /Tu és um grande brasileiro!). Compreendemos que a tentativa de legitimação através dos discursos religioso e político, remete em , primeiro lugar, ao contexto social do Brasil na época que a canção foi composta, na ditadura militar, em pleno AI-5, quando enaltecer o país e os valores cristãos era uma conduta recorrente. E, em segundo lugar, destaca a importância social que esse animal tem, não apenas como um elemento da fauna do Sertão nordestino, mas constituindo um símbolo sócio-cultural, representado nas diversas linguagens artísticas, como na música, poesia, cinema etc.

Como podemos observar, na maior parte da canção, o jumento é apresentado em seus aspectos não humanos. O enunciador vai descrevendo fatos que comprovam a importância social dele para os habitantes humanos do sertão e até para transportar o menino Jesus, mas sem acrescentar ainda características antropomórficas. No entanto, na última parte da canção, o enunciador fala, respectivamente, “com” e “sobre” o jumento, chamando-o de irmão (“Haha! Jumento meu irmão...”) e qualificando-o com o adjetivo no grau comparativo de superioridade, ou seja, “o “maior” a fim de mostrar que a amizade do animal não humano pelo sertão é mais do que a do humano (“O maior amigo do Sertão”).

Além disso, para salientar também que a inteligência do jumento, ao contrário do que se pensa comumente sobre ele, supera a do homem, narra uma situação na qual expõe-lhe o comportamento travesso é “chei de presepadas”. Nesta ocasião, o jegue zomba do

enunciador, usando linguagem humana, por ter conseguido sair ilesa da armadilha que ele lhe preparara: “Seu Luíiiz...Seu Luiz.../Comi seu ‘míi’.../E como.../E como.../E como.../E como[...].” Aqui, percebemos que o enunciador tente simular, com base em aspectos humanos, a fala de um asinino, mas ele só conseguem interagir, com o animal não humano quando há uma espécie de antropomorfização do animal (capacidade de falar, de zombar) ou uma animalização do homem (incorporação ao seu discurso da imitação de sons do jumento “ão ão ão”, “pssilone”, “e como”).

5.1.3.2 Investimento cenográfico

De acordo com o dicionário Michaelis On-line⁶⁹, a palavra “apologia” tem duas definições bastante similares, explicitaremos a primeira: 1. “Discurso ou escrito laudatório para justificar, elogiar ou defender alguém ou alguma coisa”. Levando em consideração tais informações, podemos perceber que o próprio título da canção já faz referência a sua cenografia, Luiz Gonzaga e José Clementino fazem uma homenagem ao jumento, destacando suas principais características, como seu valor para o trabalho rural, seu papel social e cultural para o desenvolvimento do Brasil, respaldando-se nos discursos religioso e político para destacar sua importância cultural.

Essa apologia é feita simulando uma narrativa oral, como se estivesse descrevendo as características desse jumento para alguém (“meu senhor, Hum! Pois, sim!”). Assim como em “Samarica Parteira” (2014), o cantor parece se apresentar para um auditório, que interage com ele, já que podem ser ouvido no fonograma efeitos sonoros de risos à medida que o enunciador vai, de forma cômica, descrevendo apelidos do jumento, violências contra ele e narrando seus feitos. No entanto, diferentemente de Samarica parteira, não é vista na cenografia a réplica do público ao posicionamento defendido pelo enunciador.

Ao levarmos em conta o título, a forma como a cenografia é estruturada e que a canção é fruto de uma parceria entre artistas da música que eram também integrantes do movimento “Trilogia do ciclo do jumento”, passamos a considerá-la, nesse cenário, como uma canção-manifesto, equivalente, na literatura, ao livro “Jumento, nosso irmão” (1964) de autoria do Pe. Antônio Vieira, 1964). No que concerne ao título, como o dos manifestos é marcante e sugestivo, indicando o tema central, a fim de chamar a atenção para a causa, que, no caso, é a exaltação do jumento.

⁶⁹ <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Apologia/>.

De modo similar é possível perceber que são mobilizados, na cenografia dialogal monovocal, traços da estrutura desse gênero⁷⁰, que começa com o enunciador expondo que é verdade uma história referenciada no sertão de “que o jumento é nosso irmão”. Para atestá-la, o enunciador recorre a uma intertextualidade explícita com o livro “Jumento, nosso irmão” do padre Antônio Vieira. É possível perceber como a topografia nordestina influencia na escolha do animal símbolo⁷¹ da fauna local, para o qual a canção reivindica tratamento mais “humanizado”.

Em seguida, tal ideia é também defendida pelos compositores da canção-manifesto, representados por um enunciador, que exalta as muitas habilidades, especialmente de serviço do animal não humano, ao descrever como o jumento foi importante para o processo de construção do Sertão e do Brasil (“O jumento sempre foi o maior desenvolvimentista do Sertão/ Ajudou o homem na lida diária,/ Ajudou o homem, ajudou o Brasil a se desenvolver...”) e ao exemplificar como desempenhou diversas atividades, como carregar materiais de construção, ajudar o homem nas tarefas diárias, meio de transporte de pessoas, de mantimentos e de água.

Logo após, há uma descrição do comportamento inadequado do homem com o jumento que tanto lhe ajudou, visto que utiliza de violência (“Castigo! Pancada! Pau nas pernas! Pau no lombo, pau no pescoço! Pau na cara, nas orelhas!) e zomba dele, apelidando-o de diversas formas (“abau, gangão, breguesso [...]”). O enunciador além de apelar à interdiscursividade com o discurso religioso católico à “fala” de um padre a fim de atestar para o coenunciador a verdade da qual ele parece duvidar: o jumento ser nosso irmão, em diversas outras partes da canção, ele também usa desse recurso, como quando se refere ao jumento como um animal sagrado, por ter transportado o menino Jesus na cena validada da fuga da sagrada família (Jesus, Maria e José) para o Egito, que é mobilizada na cenografia da canção.

Ao mesmo tempo também invoca crenças populares regionais para explicar o porquê de o jumento ter uma cruz nas costas: “Todo Jumento tem uma cruz nas costas, não

⁷⁰ http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/nosdominiosdosgeneros-v1.pdf#page=29

⁷¹ Não encontramos dados que demonstrem desde quando o jumento passou a ser um símbolo do Nordeste. Porém, essa associação parece ser bastante comum, percebemos isso através dos títulos de reportagens que fazem essa associação quando buscamos rapidamente sobre essa espécie de animal no Google, como por exemplo “Símbolo do Nordeste, jumentos sofrem abandono” do G1 (2017), “Animal símbolo do Nordeste, jumento pode sumir do mapa até 2022” do Jornal Correio (2021), “Jegue-lata: o destino de um símbolo do Nordeste” de O Globo etc. Além disso, isso se deve ao fato de ser uma das regiões com o maior números de jumentos no país, tendo desenvolvimento um ecótipo da raça dos jumentos, o ecótipo Jumento Nordestino (Oliveira; Lucena, 2023).

tem?/ Pode olhar que tem!/Todo Jumento tem uma cruz nas costas.../Foi ali que o Menino Santo fez o ‘pipizinho’!/ Por isso ele é chamado de Sagrado!!!”, pois não há comprovação científica de que a forma como a pelagem deste animal está disposta, tenha a ver com essa lenda regional.

Em meio às descrições positivas sobre o jumento e à desqualificação do homem, há destaque para o que aparenta ser um traço negativo desse animal não humano (“...Ele é ‘chei’ de presepada, sim sinhô!/ Uma vez ele me fez uma, menino! Qu’eu num me esqueci mais...”), no entanto tal recurso permite mostrar como este, contrariamente ao que se pode pensar, é superior àquele em sagacidade. Nesse trecho identificamos o diálogo plurivocal, já que o enunciador dirige-se diretamente ao jumento e obtém deste uma resposta. No plano verbal, o uso de verbos dicendi, referência a uma segunda pessoa, travessões e aspas, deixam-no ainda mais explícito, como podemos observar em: “(...)Cheguei perto dele e disse: – Comendo meu ‘míi’, heim! Vô lhe pegar! / (...) Correu uns dez metros, fez meia volta, olhou pra mim e me gozou:/“Seu Luíiiz... Seu Luiz... Comi seu ‘míi’... E como...”.

Além da interdiscursividade com o discurso religioso, há também com o político, que aparece na antepenúltima estrofe da canção, quando o enunciador enaltece o jegue dizendo que ele é um patriota (“...Tu és um patriota! Tu és um grande brasileiro!/Eu tô aqui, jumento! Pra reconhecer o teu valor, meu irmão!”). Aqui fica evidente também o diálogo monovocal, no qual o enunciador fala diretamente com animal não humano, utilizando a segunda pessoa, vocativos como “jumento”, “meu irmão”, mas sem apresentação de réplica. Devido ao contexto sociopolítico de ditadura militar no qual o Brasil se encontrava na época em que a canção foi escrita, ser patriota era um aspecto positivo, já que representava os valores de um cidadão respeitável, o que se estendia ao jumento, conferindo-lhe dignidade para ser chamado de irmão e receber uma homenagem.

A palavra patriota é empregada mais uma vez, porém, na penúltima estrofe da canção, correspondendo aquele a quem o enunciador convoca (“Agora, meu patriota”), em nome dos sertanejos entre os quais se inclui (“Em nome do meu sertão”), a segundo a visão do Pe. Antônio Vieira, ser grato ao jumento, a aceitar a homenagem que lhe é feita e aceitá-lo como irmão (“ Acompanhe o seu vigário,/ Nessa eterna gratidão./Aceita nossa homenagem,/Ao jumento, nosso irmão...”). Isso só reforçando que a apologia é feita aos moldes de um manifesto que integra um diálogo monovocal. Desse modo, esta seria a parte da cenografia que equivaleria à conclusão do manifesto que chama a ação em favor da causa defendida, no caso, exaltar o jumento para que esse possa ser melhor tratado. Por fim, a sequência de onomatopeias “Ão, ão, ão... ão, ão, ão. Uh! Hu!”, com as quais o cantor Luiz

Gonzaga imita a vocalização do jumento, especialmente, pela repetição do ditongo final de “irmão”, além de poder servir, pelo efeito pregnante, para reforçar a visão defendida pelos autores do manifesto de “que o jumento é nosso irmão”, pode também condizer com uma espécie de “assinaturas dos compositores da canção-manifesto” que falar pelo principal interessado da causa. Pode-se relacionar o coenunciador “nêgo mole” (“Segure o jegue, nêgo mole!!!”), identificado no diálogo monovocal no último verso da canção, com o personagem “Seu Luiz”, vencido pelo animal não humano (-Vô lhe pegar!/Correu uns dez metros, fez meia volta, olhou pra mim e me gozou) e alvo da sua gozação.

Esse recurso de dar voz ao outro para que ele faça troça do personagem Luiz não é uma estratégia incomum em canções de Luiz Gonzaga, haja vista o comentário jocoso do sapo sobre Lula em “Samarica parteira”: “Ói, ói, ele quaje cai”. Isso acontece também nas canções-homenagem nas quais Luiz Gonzaga se utiliza do autorrebaixamento, simulado na voz do outro, para que o condecorado seja ainda mais elevado, como podemos notar em “Respeita Januário” (Humberto Teixeira/ Luiz Gonzaga, 2016), na qual o personagem Luiz também é depreciado para que o próprio pai do artista, o homenageado na canção, possa sobressair. Cumpre notar ainda que a palavra nêgo também é usada para se referir a Luiz em tal fonograma: “Eita! Com seiscentos milhões! Mas já se viu? Dispois que esse fio de Januário veio do Sul,/tem sido um arvoroço da peste lá pras bandas do Novo Exu. Todo mundo vai ver o diabo do nego. Eu também fui, mas não gostei. O nego tá muito modificado”.

5.1.3.3 Investimento ético

Em “Apologia ao jumento” (2014), conforme identificamos no tópico 4.4.1.1, a animalidade se dá de forma híbrida, o animal não humano é representado tanto em sua forma natural como com características antropomórficas. Assim, percebemos que em relação à construção do *ethos* nessa canção, suas dimensões se configuraram de maneiras diferentes, de acordo com o modo como o animal não humano vai sendo apresentado.

Aqui, mesmo que não seja em grande parte da canção como ocorreu em Samarica Parteira, Luiz Gonzaga também se coloca como narrador personagem, como podemos identificar no trecho em que o jumento utiliza o vocativo “Seu Luiz” para responder àquele que havia preparado uma armadilha para surpreendê-lo. Essa forma de se referir ao Rei do Baião era, conforme Dreyfus (2012), comum entre as pessoas que tinham contato, em um âmbito mais formal, com o artista. Assim, utilizavam o pronome de tratamento “seu” (senhor)

acompanhado do primeiro nome “Luiz”. Desse modo, identificamos que o enunciador da cenografia dialogal monovocal da canção coincide com o locutor e o artista, representando o próprio Luiz Gonzaga.

Logo no início da cenografia, ao responder, confirmado como verídica, e não só como “história do sertão”, a fala do Pe. Vieira sobre o jumento ser nosso irmão, o enunciador já demonstra seu posicionamento e procura também mobilizar o coenunciador (“meu senhor”) a respeito da questão. Supõe-se assim que este, que pode ser um homem do sertão, considera que aquele está imbuído de conhecimento para lhe sanar tal dúvida. Ao considerarmos que o enunciador presta tal esclarecimento baseado em uma “fala” do Pe. Vieira, mas sem citar que se trata do livro de autoria dele, “Jumento, nosso irmão” (1964), mostra, com um tom coloquial e de mais fácil compreensão para o coenunciador, o *ethos* de um apoiador (manifestante) da mesma causa do vigário.

Se levarmos em conta o contexto de produção da canção, quando seus compositores integravam o referido movimento “A trilogia do jumento”, podemos pensar no *ethos* categorial do próprio artista da música, com linguagem mais acessível ao público (dimensão experiencial) quando comparada a da literatura. Já na dimensão ideológica do *ethos*, temos no campo literomusical, um artista regional defensor dos jumentos, na dimensão religiosa, um clericalista e no discurso político, um nacionalista.

A construção desse *ethos* pode ser percebida mediante a descrição que o enunciador faz do jumento como animal não humano, cujos feitos o levam a qualificá-lo como um animal sagrado que é o maior desenvolvimentista do sertão e do Brasil. Assim, mesmo quando representado como animal não humano, o jumento compartilha características o que Costa (2012, p. 223/224) identificou como a representação do *ethos* de um sertanejo nordestino ideal: [...] ele é dotado de grande habilidade corporal, [...] resistente [...] fisicamente.

Ainda para justificar a visão do movimento de que o jumento é nosso irmão, o enunciador descreve a espécie humana como ingrata já que retribui com violência a ajuda que recebeu desde sempre do animal não humano. Desse modo, exemplifica as atitudes cruéis que o homem faz com o jegue, como agressão física (“Castigo! Pancada! Pau nas pernas! Pau no lombo, pau no pescoço!...”) e verbal (“O homem só presta pra botar apelido no Jumento! /O pobrezinho tem apelido que não acaba mais”), mediante apelidos depreciativos em relação às suas características físicas e a sua suposta falta de inteligência. No fonograma da canção, tais sentidos são enfatizados mediante o efeito das risadas, que aparecem mais fortemente nesse trecho.

Ainda nessa linha de exaltação ao jumento, o enunciador se coloca como narrador de um episódio (“a presepada do jumento”) do qual também é personagem (Seu Luiz) para mostrar que a sagacidade e a velocidade do jumento são superiores a sua e, consequentemente, a dos humanos. Nesse diálogo plurivocal com o jumento, ele é apresentado de forma antropomorfizada, por mostrar características presumivelmente humanas como a esperteza, ao conseguir livrar-se de uma armadilha (“Deu um pulo tão danado na cerca, que nem triscou na minha armadilha”), senso de humor, por zombar do seu dono humano, mas tendo o cuidado de se afastar para não correr o risco de apanhar (“Correu uns dez metros, fez meia volta, olhou pra mim e me gozou”) e a capacidade de falar por palavras, considerada própria do homem.

5.1.3.4 Investimento linguístico

Na canção “Apologia ao jumento” (Luiz Gonzaga/ José Clementino, 2014) como ocorre em “Samarica Parteira” (Zé Dantas, 2014. Interpretado por Luiz Gonzaga), há uma tentativa de representar o dialeto do sertanejo nordestino, já que encontramos, ao longo da letra, construções linguísticas que não estão de acordo com um português padrão, como apócope de palavras, plurilinguismo interno, junção de palavras, aspectos (pontuação, repetições etc), fonéticos e fonológicos simulando um diálogo coloquial etc. Por ser uma canção extensa e com muitos elementos que caracterizam seu investimento linguístico, abordamos os fenômenos que se relacionam mais diretamente com os animais não humanos.

De início, destacamos a cenografia com aspectos de um manifesto a favor do animal, algo que, além de não ser muito comum na época⁷², indica a relevância cultural que essa espécie de animal não humano tem no espaço do sertão nordestino. Ao trazer o jegue como protagonista e temática central da canção, os compositores subvertem a ideia de associá-lo como um ser inferior e subserviente, colocando-o no domínio da afetividade e em equivalência à espécie humana ao repetir em diversos momentos da canção que “o jumento é nosso irmão”.

Assim, para defender essa ideia, são utilizados diversos adjetivos, na medida em que o enunciador investe em um plurilinguismo interno de caráter dialetal, mediante o uso de

⁷²Com o passar do tempo, o jumento foi ganhando destaque nas representações artísticas, de uma maneira geral. No Brasil, há um destaque para sua presença na literatura de cordel, porém já foi até tema de escola de samba. Em 1995 a Imperatriz Leopoldinense foi campeã do carnaval do Rio de Janeiro com o samba enredo “Mais vale um jegue que me carregue, que um camelô que me derrube lá no Ceará”. Para mais informações, conferir: <https://medium.com/desenredando/o-jegue-e-a-soberania-nacional-c2491183dd5a>.

um léxico característico do sertão nordestino, para referir e caracterizar o jumento, como podemos observar no trecho com alguns desses apelidos: associados aos jegues: "Babau, gangão, breguesso, fofa-chão, imagem do cão, musgueiro, advogado das bestas [...] . Alguns desses adjetivos depreciam aspectos de sua aparência física (babau, imagem do cão) ou seus hábitos (fofa-chão, musgueiro) destacando o desprestígio social em relação a essa espécie de animal. Outros termos ("astronauta, professor, estudante) são usados de forma irônica para reforçar o estereótipo de que os jumentos são animais de capacidade cognitiva reduzida ("Astronauta, professor, estudante..."). Além disso, convém destacar que assim como os apelidos, as maneiras de se referir a essa espécie de animal não humano pode variar de acordo com as regiões do país, as formas mais comuns são jumento, jegue e asno (Hartmann *et al.*, 2019).

Outro fenômeno linguístico em relação ao jumento é quando ele aparece antropomorfizado, apresentando uma linguagem que se aproximaria do dialeto do sertanejo nordestino, imitando, assim, a forma de falar das pessoas da região onde nasceu Luiz Gonzaga, já que nesta canção temos a projeção de um narrador-personagem que remete ao locutor da canção, o artista Luiz Gonzaga. Para isso, utiliza a repetição de letras e palavras ("A, E , I , O, U, U"/ "(...) E como... E como") e apócope em iniciais ou sílabas finais das palavras ("pissilone"⁷³ > ipsilone/ "míi" > milho).

Além disso, o enunciador utiliza expressões coloquiais em relação ao jumento. Como por exemplo, no seguinte trecho em que o enunciador explica o porquê do apelido "relógio" para o jumento, pois "Ééé! Ele dá a hora certa no Sertão". É costume entre os sertanejos dizer que o jegue relincha na hora do almoço, mas, muito provavelmente, essa associação se dá pelo fato de que os asininos, desmistificando o estereótipos da falta de inteligência, têm uma alta capacidade de memorização. Conforme Hartmann *et al.* (2019), "de excelente memória, há relatos que indicam que ele nunca mais esquece um caminho por onde passou, sendo que alguns proprietários até largam as rédeas em trajetos conhecidos, o que demonstra sua inteligência, ao contrário do que diz sua fama".

Outras expressões coloquiais de um suposto dialeto sertanejo ainda são utilizadas em relação ao jumento, especificamente na estrofe em que o enunciador apresenta o animal não humano comendo o milho plantado no monturo, local onde, comumente, os jegues ficam soltos. Primeiramente, o locutor diz que "Ele é 'chei' de presepada, sim sinhô!", o que significa que gosta de aprontar, fazer brincadeiras de mau gosto. A continuação, o enunciador

⁷³ O ipsilone é uma letra do alfabeto grego, que, no alfabeto latino, equivale ao "i". Para mais informações, conferir: <https://www.significadosdepalavras.com/ipsilone> .

detalha como o jumento consegue se livrar da armadilha preparada por ele: "...Ele balançou a cabeça, ligou as antenas. 'Troceu' o rabo... 'troceu'... 'troceu'..." percebemos que há uma relação com a tecnologia, associando o gesto de levantar orelhas com antenas, como se fosse um aparelho que emite sinal. Además, esse trecho apresenta exemplos de indica que o jegue está se preparando para realizar algo, pois além de ligar as antenas, também ficou torcendo o rabo, no sentido de girar.

Nessa estrofe, são utilizadas também outras duas expressões coloquiais em relação ao jumento, ao ver que ele conseguiu livrar-se da armadilha, o enunciador afirma "...deu um pulo tão danado na cerca, que nem triscou na minha armadilha". A forma "triscou" é comumente utilizada no sentido de "encostar" muito rapidamente. No contexto em questão, mostra que o jumento foi bem mais inteligente que o homem, pois não passou nem perto de cair na armadilha que haviam colocado para surpreendê-lo.

Em seguida, ao ver que seu plano não tinha funcionado, o enunciador constata a esperteza do jumento ao dizer: "Fii da peste... Comeu 'mermo'!". A expressão "fii da peste" é de uso bastante comum em algumas zonas da região Nordeste e seu significado pode sofrer alterações a depender do contexto, já que pode ser empregado tanto de forma positiva demonstrando agilidade e destreza para executar ações, o que ocorre nessa canção, como negativa, sendo vista como um xingamento relacionado ao sentido literal do substantivo "peste"⁷⁴. No caso em questão, foi utilizado de forma positiva, como destacando a esperteza e agilidade do animal não humano, que não cai na armadilha e ainda zomba de seu dono.

Ainda gostaríamos de destacar alguns aspectos fonéticos e fonológicos que são utilizados em relação ao animal e que se relacionam com uma das características do investimento linguístico do posicionamento dos Forrozeiros, no qual Luiz Gonzaga está inserido, a saber: a construção de uma interlíngua do sertanejo nordestino (Costa, 2001). No trecho destacado no parágrafo anterior, há um caso de metátese em que o som da consoante R muda de lugar dentro da sílaba, modificando também o próprio fonema, passando de fricativo glotal desvozeado ("torceu") para um vibrante alveolar vozeado ("troceu"), um fenômeno que costuma acontecer em algumas variedades regionais nordestinas.

Identificamos também que na palavra "cheio" (em "Ele é 'chei' de presepada, sim sinhô!") há a perda do som do "o" depois do ditongo "ei" (chei > cheio). Ainda em relação a essa estrofe, foi possível notar outro exemplo de plurilinguismo interno de caráter dialetal, já que em "Fii da peste, comeu mermo", há a apócope da sílaba final e duplicação da vogal "i"

⁷⁴ Para mais informações, ver definição dessa expressão presente na página online do Dicionário Informal, disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/fii+da+peste/>. Acesso em: 06 set. 2024.

na palavra "filho" (filho > fíi), como também a neutralização do fonema /ʒ/ para um fonema aspirado /χ/, se pronuncia '/mɛχmu/'.

Por fim, outro fenômeno de plurilinguismo interno que identificamos em “Apologia ao jumento” (2014), é que, assim como ocorre em “Samarica Parteira” (2014), o sufixo diminutivo “-inho” é empregado para expressar afetividade em relação ao animal, como podemos ver em “bichinho” e “pobrezinho”. Além disso, esse sufixo pode sofrer alterações na pronúncia oral, mudando de “-inho” para “-in”, como por exemplo servidorzinho > servidozin.

5.1.3.5 Investimento vocal e vocoverbal

Conforme vimos, a canção “Apologia ao jumento” (2014) tem apenas duas estrofes cantadas, a primeira e a última. Na maior parte do fonograma, ouve-se como que um canto falado acompanhado por instrumentos. Dentre estes, destacam-se os que costumam servir como base na maior parte das canções de Luiz Gonzaga, ou seja, o trio de sanfona, triângulo e zabumba. Assim como em “Samarica Parteira” (2014), há, ao longo da canção, a permanência de um único motivo melódico-rítmico, reproduzido através desses instrumentos, o qual permanece constante, sofrendo alterações apenas nas partes que são efetivamente cantadas, em um ritmo que sonoramente lembra o trote do jumento. .

Dessa forma, identificamos ao longo da canção, a intervocalidade mostrada com a voz falada, na medida em que o cantor encena diálogos orais, imitando, como se ouve em dramatizações de textos literários, a voz de cada personagem. Assim, é que é possível ouvir a imitação da forma de falar de um professor (“ – Você não sabe, porque você é um jumento!”), dos alunos (“É assim: A, E , I , O, U, U... Pissilone... Pissilone...”, do próprio Luiz Gonzaga figurado como Seu Luiz (“ – Comendo meu ‘míi’, heim! Vô lhe pegar!”) e do jumento (“ “Seu Luíiiiz... Seu Luiz... Comi seu ‘míi’ ...”).

De maneira mais específica, em relação ao animal não humano, percebemos que o cantor dialoga com ele, mediante uma intervocoverbalidade onomatopeica ao tentar imitar o relincho do jumento, fazendo uma simulação de como esse animal não humano se comunicaria com ele. Para isso, recorre a um híbrido de características, o jumento “fala” por palavras, mas utilizando uma estrutura diferente da do homem, na medida em que repete as sílabas finais das palavras, como ocorre “irmão” (ão, ão, ...ão, ão) e as palavras finais das frases com em “pissilone.... pissilone... pissilone...”, “Seu Luíiiiz... Seu Luiz.../ e “E como... E como... E como...”. Tal repetição é uma tentativa de imitar o relinchar de um

jumento, ou seja, voz que essa espécie de animal não humano produz. Essa estratégia de imitar o relincho do jumento pode ser vista em outros artistas, como por exemplo, na canção “O jumento” (Enriquez Bardotti/Chico Buarque, 1977)⁷⁵ presente no álbum “Os saltimbancos” (1977), na qual o cantor, lançando mão de outros recursos, imita o relincho do jegue em diversos trechos.

Por fim, convém destacar que esses sons que são produzidos pelo locutor no plano vocal, estão descritos no plano verbal, reforçando a cenografia dialagal que essa canção apresenta. Além disso, a topografia tem um papel central, é uma homenagem feita para um animal não humano que é símbolo do Sertão, por um sertanejo nordestino, destinado a um público-alvo que em grande parte é composto por sertanejos nordestinos. Assim, justifica-se o enunciador investir em uma forma de falar que reflete o dialeto dessas pessoas, em um processo de incorporação cultural.

5.1.4. Acauã (Zé Dantas, 2005)⁷⁶

Acauã, acauã vive cantando
 Durante o tempo do verão
 No silêncio das tardes agourando
 Chamando a seca pro sertão
 Chamando a seca pro sertão

Acauã, Acauã,
 Teu canto é penoso e faz medo
 Te cala, acauã,
 Que é pra chuva voltar cedo
 Que é pra chuva voltar cedo

Toda noite no sertão

⁷⁵ O Jumento (Enriquez Bardotti e Chico Buarque, 1977)

Jumento não é/ Jumento não é/ O grande malandro da praça/ Trabalha, trabalha de graça/ Não agrada a ninguém/ Nem nome não tem/ É manso e não faz pirraça/ Mas quando a carcaça ameaça rachar/ O pão, a farinha, feijão, carne seca/ Quem é que carrega? Hi-ho/ O pão, a farinha, o feijão, carne seca/ Limão, mexerica, mamão, melancia/ Quem é que carrega? Hi-ho/ O pão, a farinha, feijão, carne seca/ Limão, mexerica, mamão, melancia/ A areia, o cimento, o tijolo, a pedreira/ Quem é que carrega? Hi-ho/ Jumento não é/ Jumento não é/ O grande malandro da praça/ Trabalha, trabalha de graça/ Não agrada a ninguém/ Nem nome não tem/ É manso e não faz pirraça/ Mas quando a carcaça ameaça rachar/ Que coices, que coices/ Que coices que dá/ Hi-hoooooo

⁷⁶ <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6Bu6mSmpwracXWApS9deUX>

Canta o João Corta-Pau

A coruja, mãe da lua

A peitica e o bacurau

Na alegria do inverno

Canta sapo, giao e rã

Mas na tristeza da seca

Só se ouve acauã

Só se ouve acauã

Acauã, Acauã...

Acauã, dá-lhe, acauã

Acauã, dá-he, acauã

Acauã, dá-lhe, acauã

Acauã, dá-lhe, cauã

Acauã, cauã, cauã

Acauã, dá-lhe, acauã

Acauã, Acauã,

Teu canto é penoso e faz medo

Te cala, acauã,

Que é pra chuva voltar cedo

Que é pra chuva voltar cedo

E acauã, dá-lhe cauã

Acauã, cauã, cauã

Acauã, dá-lhe cauã

Acauã, acauã

Acauã, dá-lhe acauã, cauã

Acauã, acuã

Dá-lhe, acauã, acauã

Dá-lhe, acau

5.1.4.1 Animalidade

A canção “Acauã” (2005), que tem composição de Zé Dantas, ficou nacionalmente conhecida com a gravação de Luiz Gonzaga⁷⁷ e obteve amplo sucesso, sendo regravada em outros álbuns do Rei do Baião. De maneira geral, faz alusão a lenda popular nordestina de que o canto do pássaro, que dá título à canção, representa má sorte, porém, mais especificamente, relaciona-se com fenômenos climáticos que afetam a homens e animais não humanos no espaço do Sertão nordestino.

O canto desse pássaro, que pode ser encontrado em todo o Brasil e em países como México e Argentina⁷⁸, é muito característico, sendo interpretado de maneiras distintas a depender do local e cultura:

O acauã é cercado de lendas. Cada povo o vê com olhos diferentes e o ouve com ouvidos afinados em distintos tons. Os índios dizem que quem ouve o canto terrível da ave começa a sofrer de desejo compulsivo de imitá-la. E adoece. Definha imitando aquele canto contagiante. E pode contagiar outras pessoas com aquele mal horrível. Os sertanejos dizem que o acauã pode ser um prelúdio de bons ou maus tempos. De seca ou chuva. De vida sofrida ou fartura. Alguns dizem que quando o bicho canta perto de uma moradia, alguém da casa vai morrer (Souza, 2022⁷⁹).

Na canção “Acauã” (2005), a forma de cantar desse pássaro é retratada de maneira negativa, visto que já, na primeira estrofe o enunciador o classifica como um canto “agourento”, de má sorte, por chamar a seca para o Sertão. Desse modo, o animal não humano é representado em sua forma natural/biológica, na medida em que “vive cantando”, ou seja, realizando a atividade característica dos pássaros.

Na continuação, o enunciador dirige-se diretamente ao animal não humano para lhe fazer um pedido “te cala acauã/ Que é pra chuva voltar cedo”, não sendo mostrada a resposta da parte do pássaro, que segue sendo apresentado em sua forma não humana. No entanto, o fato de o enunciador humano lhe fazer um pedido confere-lhe, de certa forma,

⁷⁷ Luiz Gonzaga e Zé Dantas fizeram uma parceria musical que rendeu grandes sucessos para a música popular brasileira. No entanto, existem controvérsias quanto à autoria de certas canções, já que algumas levam o nome dos dois artistas e outras não. Em um artigo publicado na revista Continente, o jornalista e crítico musical José Teles destaca que a “viúva de Zé Dantas, Iolanda (falecida em 2017, aos 86 anos), afirmava categoricamente que as composições do marido lançadas por Luiz Gonzaga eram feitas apenas por Zé Dantas. Gonzaga, às vezes, dava o mote, como aconteceu com *Algodão* ou *Paulo Afonso*, e Dantas desenvolvia” (Teles, 2021, grifos do autor).

⁷⁸ Para mais informações, ver: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/acaua?si=acau%C3%A3>. Acesso em: 08 set. 2024.

⁷⁹ Trata-se, segundo informações disponíveis no site da revista, de uma “publicação digital que tem por objetivo principal criar materiais para acolher, incentivar e ajudar a iniciação de pessoas ao birdwatching e à ornitologia”. Para mais informações ver: <https://www.revistauru.com/>.

traços antropomórficos, uma vez que pressupõe que o animal não humano pode compreender o que lhe está sendo solicitado. Esse diálogo entre animais humanos e não humanos é uma estratégia recorrente na construção da animalidade em canções de Luiz Gonzaga, vimos também em “Samarica Parteira” (2014), “A morte do vaqueiro” (2014) e “Apologia ao jumento” (2014), e é possível notar também em “Sabiá” (2016), e “Assum Preto”(2016).

Já, na terceira estrofe da canção, o enunciador menciona outras espécies de animais não humanos que compõem a fauna local, como pássaros e anfíbios. Eles são mencionados para fazer um comparativo com o canto do acauã, que só se ouve na seca (“na tristeza da seca só se ouve acauã”), ao passo que as outras aves (“Toda noite no sertão/ Canta o João Corta-Pau/ A coruja, mãe da lua/ A peitica e o bacurau”) podem ser ouvidas em qualquer tempo no Sertão, e os anfíbios durante o ciclo das chuvas (“Na alegria do inverno/ Canta sapo, gia e rã”). Todos os animais não humanos que aparecem nesse trecho da canção, estão em sua forma natural, emitindo suas vozes peculiares em conformidade com o ciclo da natureza, o que gera possibilidades de interpretações por parte dos humanos.

Vimos, nesta canção, que os animais são representados em sua forma natural/biológica, mas, em relação à acauã, identificamos algumas características que são supostamente associadas ao homem, como a decodificação e compreensão da linguagem humana, o que aproxima essas duas espécies de animais (homem e pássaro). Essa relação interespécies diverge de uma tendência que predominou até meados do século XIX⁸⁰, a cisão total entre humanos e não humanos. Ao analisar o antropomorfismo nas fábulas, Maciel (2023) aponta uma tendência que se assemelha aos traços que encontramos nessa e nas outras canções gonzagueanas aqui analisadas, a saber:

Sob essa perspectiva, o próprio antropomorfismo deixa de ser um recurso tão pernicioso quanto muitos estudiosos da questão acreditam ser. Mesmo que ele endosse o antropocentrismo, pela maneira como os bichos são usados para a formulação de sentenças edificantes para a humanidade, o antropomorfismo, nesse caso, funciona como um recurso capaz de figurá-los como seres inteligentes, sensíveis e dotados de saberes sobre a vida e o mundo (Maciel, 2023, p. 24).

Os animais apresentarem características da espécie humana, como nas canções de Luiz Gonzaga, poderia ser, por essa perspectiva, uma forma de aproximação interespécies.

⁸⁰De acordo com Maciel (2023), o século XIX caracteriza-se pelo “advento da modernidade e o avanço das ciências da vida, em especial o evolucionismo de Charles Darwin, que veio a evidenciar as origens animais do humano. Darwin, aliás, foi fundamental para que a condição de sujeitos fosse atribuída aos animais, por nesses reconhecer faculdades até então - e mesmo ainda hoje - consideradas exclusivas dos humanos, como inteligência, memória, senso de humor, atenção, imaginação, emoções complexas, associação de ideias e até mesmo autoconsciência...” (Maciel, 2023, p. 26).

Nesse sentido Luiz Gonzaga utiliza a linguagem humana para tentar decifrá-los e ainda que não seja a forma de animalidade que predomina nas canções, o antropomorfismo é um recurso recorrente nas zoocanções dele, sendo mesclado com outras formas de representações dos animais não humanos. Em “Acauã” (2005), há um processo de hibridização, o pássaro é retratado em sua forma natural, principalmente para destacar as características do canto da ave, mas, como vimos, em alguns momentos da canção, também tem traços antropomórficos, já que o enunciador dialoga com ele, partindo do pressuposto de que poderá ser entendido.

Além disso, também identificamos que a utilização dos pássaros nas canções gonzagueanas, metaforizam fenômenos climáticos que afetam os homens e os animais não humanos no espaço do sertão nordestino, principalmente relacionados com a problemática da seca, como grandes períodos de estiagem, êxodo rural, falta de água e de comida etc. Na canção em questão, é abordado o medo da seca, além de explicitar isso no plano verbal (“Teu canto é penoso e faz medo/ Te cala, acauã,/ Que é pra chuva voltar cedo”). Na segunda estrofe, o locutor canta esses versos em um tom lamentoso, com gemidos, quase como se fosse um choro, rogando para que o acauã pare de cantar e “agourar” o inverno, além de a melodia ser mais lenta nesse trecho, com redução do acompanhamento instrumental e do andamento, dando uma maior ênfase para o canto, tanto o canto produzido por Luiz Gonzaga, como o produzido pelo acauã, objeto de destaque nessa canção, reforçando, assim, o temor que os sertanejos têm do som natural reproduzido por esse pássaro .

5.1.4.2 Investimento Cenográfico

Na canção “Acauã” (2005), temos um destaque para o canto desse pássaro, assim, o enunciador faz uma descrição, recorrendo a mitos da cultura popular para caracterizar a forma de cantar dessa espécie de animal não humano. O fator topográfico é aqui muito importante, pois, como vimos, as lendas em relação ao canto da acauã sofrem variações de caráter geográfico e cultural. Além disso, a cronografia cíclica, relacionada com as estações do ano, também se destaca, já que, para os sertanejos, há uma relação entre o canto dessa ave e o clima no Sertão. Seu canto é “agourento”, pois preconiza um período de estiagem, ela canta durante o verão (“Acauã, acauã vive cantando/ Durante o tempo do verão”) e afasta o inverno (“No silêncio das tardes agourando/ Chamando a seca pro sertão”).

A continuação, para destacar ainda mais o aspecto negativo do canto do acauã, na segunda estrofe, o enunciador recorre a uma cenografia encaixada de diálogo assimétrico, fazendo uma espécie de súplica, dirige-se ao pássaro como seu interlocutor, utilizando

construções linguísticas de segunda pessoa, "teu canto"/"te cala", além do vocativo iniciando a estrofe “Acauã/ Acauã”. Porém, é para reforçar o aspecto negativo do canto da ave, aterroriza quem escuta porque "é penoso e faz medo", por isso, pede que pare de cantar, para que a chuva possa retornar ("Te cala acauã,/ Que é pra chuva voltar cedo"), já que essa espécie de pássaro costuma ficar extensos períodos em vegetações mais áridas⁸¹. Contudo, não há uma resposta explícita da parte do pássaro. Nesse trecho, o locutor canta em um ritmo lento, com gemidos, denotando um ar de desespero, quase como se estivesse chorando, o que reforça essa imagem de súplica decorrente do temor, por parte dos sertanejos nordestinos, de um inverno difícil, com pouca chuva.

Assim, na última estrofe, o enunciador volta a descrever os aspectos negativos do canto do acauã, para explicitar, faz uma comparação com alguns animais não humanos que costumam compor a fauna local e que também cantam, outras espécies de pássaros e os anfíbios. O canto desses animais é descrito de forma positiva, as outras aves citadas cantam independente de períodos chuvosos ou de estiagem ("Toda noite no sertão/ Canta o João Corta-Pau/ A coruja, mãe da lua/ A peitica e o bacurau). Já os anfíbios estão relacionados com o clima, mas de forma positiva, pois cantam “na alegria do inverno”.

Em paralelo, a única espécie que tem predileção pelo verão e, consequentemente, pela seca é o acauã (“na tristeza da seca/ só se ouve acauã”). Dessa forma, podemos compreender o porquê do canto dessa espécie de pássaro ser descrito nessa canção como negativo, pois os sertanejos nordestinos costumam basear-se em lendas e na observação de elementos do *topos* local, para interpretar os fenômenos climáticos do Sertão.

5.1.4.3 Investimento Linguístico

A canção “Acauã” (2005), assim como ocorre em “A morte do vaqueiro” (2014), é escrita em um português *standard*, não apresentando construções linguísticas próprias de um dialeto do sertanejo nordestino, próprio do investimento linguístico de muitas canções de Luiz Gonzaga (Costa, 2012). Em relação ao animal, percebemos um destaque já na temática central, visto que toda a letra da canção é desenvolvida pela descrição dos aspectos que caracterizam o canto dessa espécie de ave. O enunciador utiliza estruturas de segunda pessoa para estabelecer um diálogo com ela, tratando-a como um destinatário, além de recorrer ao

⁸¹ Para mais informações sobre características e hábitos do acauã, ver: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/acaua>.

plurilinguismo interno, quando menciona nomes de outras espécies de pássaros que compõem a fauna no espaço do sertão nordestino.

O animal não humano aparece desde o título da canção referido como acauã. Assim, acreditamos que a forma como ele é denominado é a mesma utilizada na região do sertão pernambucano, estado de origem do compositor e do intérprete de “Acauã” (2005), por isso, identificamos aqui o investimento em um plurilinguismo interno, já que a forma como denominam essa espécie de pássaro⁸² sofre variações regionais⁸³. Desse modo, o “acauã, que é uma ave falconiforme da família Falconidae, é também conhecida como macauá, acanã, cuã, cauã, coã, deus-quer-um, bispo, gavião-coveiro, cobreiro, papa-cobra, uacanã e macaguá”.

Além disso, como vimos no tópico anterior, essa canção possui uma cenografia encaixada de diálogo assimétrico⁸⁴. A forma como a canção está organizada nos permite identificar isso. Primeiro, temos uma estrutura mais descritiva, o enunciador refere-se ao animal não humano em terceira pessoa (“acauã vive cantando”), situa o espaço e o tempo da narrativa (“Durante o tempo do verão/ No silêncio das tardes agourando/ Chamando a seca pro sertão”) e já, na primeira estrofe, caracteriza o canto dessa ave como um canto de mau agouro. Na segunda estrofe, encontramos recursos linguísticos que nos permitem identificar uma interação mais direta entre o homem e o animal, pois o enunciador utiliza-se de estruturas de segunda pessoa (“teu”, “te cala”), vocativo para falar “com” o pássaro, instituindo-o como seu interlocutor explícito, na medida em que suplicando para que ele pare de cantar (“Teu canto é penoso e faz medo/ Te cala acauã...”).

Por fim, na última estrofe, o plano verbal da canção retorna para uma organização linguística mais descritiva. Aqui, podemos identificar novamente um aspecto do plurilinguismo interno, pois, para caracterizar o canto do acauã de forma negativa, o enunciador faz uma comparação com o de outros animais: “Toda noite no sertão/ Canta o João Corta-Pau/ A coruja, mãe da lua/ A peitica e o bacurau/ Na alegria do inverno/Canta

⁸² O nome científico dessa ave é “*Herpetotheres cachinnans*” (Lineu, 1758).

⁸³ Conforme informações disponíveis no site *Wikiaves*.

⁸⁴ O estudo das interações entre enunciadores e coenunciadores em determinados eventos discursivos, comumente advindos do regime conversacional, é um dos focos de interesse da Análise da Conversação. Assim, podemos identificar dois processos de simetria nesses enunciados. Conforme Melo Júnior (2020, p.290/291), “as relações simétricas acontecem quando os dois têm mesmo poder de interagir ou o mesmo poder da palavra; as assimétricas ocorrem quando o poder de interagir está sobre um dos interlocutores, isto é, quando um deles detém o poder da palavra.

sapo, gia e rã...” os nomes das espécies de pássaros que compõem a fauna local⁸⁵. Esses nomes podem sofrer variações a depender da região onde estejam sendo referidos.

5.1.4.4 Investimento ético

O *ethos*, conforme vimos no primeiro capítulo desta dissertação, consiste em uma representação avaliada que o destinatário constrói do locutor mediante recursos que este mobiliza em sua enunciação (Maingueneau, 2020). Assim, para observarmos sua construção, levamos em consideração os parâmetros físicos e psíquicos que constroem essa imagem, como forma de falar/cantar, de se vestir, de se comportar etc. Em “Acauã” (2005), a tematização sobre o canto da ave se destaca, assim são descritos aspectos que o caracterizam, não tendo uma ênfase na construção da imagem do locutor ou projeções dos *ethé* de personagens das narrativas, como vimos em outras canções aqui analisadas, como, por exemplo, em “Samarica Parteira” (2014) e “A morte do vaqueiro” (2014).

No entanto, ao relacionarmos o enunciador com o animal, conseguimos identificar a construção do perfil ético do sertanejo nordestino (dimensão categorial) que é uma representação estereotipada, pois está relacionada com a seca⁸⁶. Temos, dessa forma, o perfil de um homem que tem medo do canto de uma ave, por ser de mau presságio e indicar que o inverno não será bom. Além disso, ele, provavelmente, habita na região rural, pois situa o local onde a ave canta e cita nomes de outras espécies de pássaros que costumam compor a fauna do sertão nordestino (“Toda noite no sertão/ Canta o João Corta-Pau/ A coruja, mãe da lua/ A peitica e o bacurau”).

Já em relação à dimensão experiencial, esse locutor é místico, baseia-se em crenças locais para interpretar os fenômenos climáticos, e medroso, o que, de certa forma, romperia com o estereótipo do homem sertanejo como destemido, disposto a enfrentar adversidades de uma vida árida e sofrida. Porém, a valentia do homem sertanejo se esvai ante o medo da seca, já que, no plano vocal, o locutor se dirige ao pássaro, em um tom lamentoso,

⁸⁵ Convém explicitar que quando falamos que compõem a fauna local, não significa que sejam exclusivos da região Nordeste, mas que aparecem em abundância lá. No entanto, podem estar presentes em todo o território brasileiro e/ou em outros países.

⁸⁶ Os anos 1950, época da composição de “Acauã” (1952), foi um período de intensas migrações da população nordestina para o Sul, devido ao processo de industrialização do país e decorrente das intensas secas no Nordeste, fato que foi retratado em produções artísticas de uma maneira geral. Segundo Camarano e Abramovay (1999), dos “11 milhões de migrantes rurais brasileiros dos anos 50, quase metade (46,3%) vinha do Nordeste. Isto não é surpresa pois a década é conhecida como o período de maior migração *inter-regional*: a construção da estrada Belém-Brasília, da nova capital federal, as grandes migrações para as áreas metropolitanas e mesmo as migrações para o trabalho na colheita de café em São Paulo e no norte do Paraná, além de grandes secas no Nordeste brasileiro, estão entre as principais explicações do fenômeno”.

com gemidos, prolongamentos de vogais, configurando um apelo quase que desesperado para que a ave pare de cantar (“te cala, Acauã”), demonstrando uma sensibilidade desse locutor ao expor seus anseios. De acordo com Albuquerque Júnior (2008), a seca no Nordeste é também uma construção discursiva, na qual existiria um:

(...) discurso popular sobre a seca, presente na produção cultural de homens pobres, acostumados a ter a presença de seca como uma ameaça a suas vidas, e sendo vista como um castigo dos céus, como uma demonstração da ira divina contra os pecadores, imagem reforçada pelo discurso da Igreja, que também fazia dos fenômenos naturais tema para discursos moralizantes e apocalípticos... (Albuquerque Júnior, 2008, p.243-244).

Além disso, uma das formas de construção da animalidade, nessa canção, é através da metaforização, já que o enunciador utiliza o canto do pássaro para aludir a um fenômeno climático que afeta a animais humanos e não humanos no espaço do sertão Nordestino: a seca. Nesse caso, as experiências que o acauã vive ajudam a compor o *ethos* desse locutor, apesar de eles não compartilharem dos mesmos sentimentos em relação ao fenômeno abordado, uma vez que o pássaro parece ser indiferente aos anseios do enunciador.

Tal relação mostra aquilo que Costa e Sipriano (2022, p. 217) apontam, ao analisar a canção “Carcará”⁸⁷ (João do Vale/ José Cândido, 1965), como parte de uma prática da cultura popular nordestina de exaltação da região Nordeste, de uma maneira geral, e, da natureza, de forma mais específica: “Na canção popular nordestina, é tema recorrente a relação de intimidade e cumplicidade entre a ave ou o pássaro e os sentimentos do enunciador não somente em relação à mulher amada, mas também no que tange às expectativas climáticas” .

5.1.4.5 Investimento vocal e vocoverbal

Ao analisar a dicção de Luiz Gonzaga, Tatit (1996) aponta que o estilo que mais predomina nas canções compostas e/ou interpretadas por esse artista é o baião-toada, que apresenta o paradoxo de fazer interagir recursos temáticos e recursos passionais. Em “Acauã”, podemos identificar essa interação, já que, nesta canção, há um predomínio da passionalização, pela melodia que é, em grande parte, lenta. No tocante à voz, ela fica em

⁸⁷ Exemplifica com outras, inclusive a própria “Acauã” (2005), tais como: “Sabiá” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas, por Luiz Gonzaga, 1951), “Asa Branca”(Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, por Luiz Gonzaga, 2016), “Assum Preto” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, por Luiz Gonzaga, 2016), “O canto da ema” (Alventino Cavalcanti/Aires Vianna/João do Vale, por Jackson do Pandeiro, 1956) e “Casaca de Couro” (Rui De Moraes Silva, por Jackson do Pandeiro, 1959).

primeiro plano e o cantor canta em um ritmo lento, com notas prolongadas, gemidos, que em consonância com a letra, projetam o temor que esse enunciador tem do canto “agourento” que tal ave reproduz, aproximando-o da forma musical das toadas. No entanto, o plano vocal é complementado pelos instrumentos de base, sanfona, triângulo e zabumba, que juntos trazem um andamento mais acelerado, aproximando do estilo do baião, não chegando a ser dançante, como costumamos associar prototípicamente a esse gênero musical, mas também não é totalmente lento, como costumam ser as toadas.

Assim, ao relacionarmos com o animal, identificamos a intervocoverbalidade onomatopeica mostrada com o canto da acauã, que é objeto de destaque nessa canção. O enunciador imita com a voz os sons que esse animal não humano faz, no plano verbal pela repetição sequenciada do nome da ave⁸⁸: “Acauã, dá-lhe, acauã/ Acauã, dá-he, acauã/ Acauã, dá-lhe, acauã/ Acauã, dá-lhe, cauã/ Acauã, cauã, cauã/ Acauã, dá-lhe, acauã”. Já, no plano vocal, Luiz Gonzaga, ao repetir o nome da ave, vai sequenciando-o de formas diferentes, ora “acauã”, ora “cauã”, o que associamos aos nomes diferentes que esse pássaro recebe e que tentam remeter a seu canto.

Além disso, esse trecho só aparece na segunda parte da canção, na primeira são apresentadas características do canto da acauã e o apelo que o enunciador faz a ave, como vimos nos tópicos anteriores. Quando vai começar a segunda parte, o enunciador termina a estrofe anterior dizendo “(...) mas na tristeza do inverno só se ouve acauã” têm-se, então, uma pausa rápida nos instrumentos e o enunciador começa a imitar o canto da ave, destacando-o. Logo em seguida, voltam os instrumentos e a melodia fica bem mais acelerada, enfatizando a voz do cantor tentando fazer assim, com o triângulo e o zabumba uma simulação sonora da forma de cantar da acauã. Ao terminar essa estrofe, a canção volta a ter um ritmo mais lento, prevalecendo o som da sanfona e a voz lamentosa/chorosa do cantor, o que associamos ao estilo das toadas.

Por fim, destacamos, mais uma vez, a segunda estrofe (nas duas partes da canção, esse trecho corresponde a segunda estrofe, mas caso olhe em contínuo seria a segunda e a quinta estrofe), que é a que apresenta a cenografia encaixada de diálogo assimétrico, suplicando que a ave pare de cantar. Nesse momento, o cantor faz com a voz uns gemidos, através do prolongamento das vogais finais, acrescentando sons anasalados, além de emitir

⁸⁸ A maior parte das transcrições da letra dessa canção disponíveis na internet, não trazem essa segunda parte, em que Luiz Gonzaga imita o canto da acauã. Para nossa análise, pegamos a primeira parte do site Luiz Lua Gonzaga e a segunda, transcrevemos do fonograma que selecionamos para esta investigação, disponível na plataforma Spotify.

um “ai” no meio da palavra acauã. Cumpre notar que essa onomatopeia não está presente no plano verbal, é reproduzida somente pela voz, assim:

- **No plano verbal:**

“Acauã, Acauã,

Teu canto é penoso e faz medo

Te cala, acauã,

Que é pra chuva voltar cedo

Que é pra chuva voltar cedo

- **No plano vocal:**

“Aii-cauã ãn ãn uãnn, aii-cauã hãn, [gemido e destaque para sons nasais]

Teu cânto é penoso e faz mêedo [destaque para sons nasais]

Te caaala, acauãan [prolongamento de vogais]

Que é pra chuuva voltar cêedo [prolongamento de vogais]

Que é pra chuuva voltar cêedo [prolongamento de vogais]

Ao relacionarmos os dois planos da canção, percebemos que os recursos vocais utilizados por Luiz Gonzaga reforçam o que está sendo apresentado no diálogo assimétrico presente na canção. Nesse caso, o apelo desesperado desse enunciador para que a acauã pare de cantar, o gemido (no sentido de dor), os sons nasais, a pronúncia pausada e lenta das palavras, juntamente com os aspectos melódicos destacam a dimensão experiencial de “medroso” que o *ethos* desse locutor constroi (como vimos no tópico do referencial, o investimento vocal faz parte do *ethos*).

5.1.5 Comparação temática entre as canções Acauã (2005) e Cantarino (2005)

Cantarino (Nelson Valença/ Luiz Gonzaga, 2005)

Volto agora a minha terra

Volto agora ao meu sertão

Trago pra minha gente

Trago amor no coração

Quero ouvir a Asa Branca

Contemplar o amanhecer

Quero amar este recanto
 Terra que me fez nascer
 Canta, canta, cantarino
 Quero ouvir o teu cantar
 Canta, canta, cantarino
 Canta para me ajudar
 Teu canto é a promessa
 De um ano chovedor
 Teu canto é a esperança
 De um povo sofredor

Voltarei a ser vaqueiro
 Ou modesto lavrador
 Cantarei com repentista
 Esperança, paz e amor
 Vou lutar por minha gente
 Abraçar o meu sertão
 Cada sertanejo, amigo
 Cada amigo, um irmão

Canta cantarino
 O vento soprando lá na serra
 Canta, cantarino
 É sinal de lavoura na minha terra

A canção “Cantarino” é fruto de uma parceria entre Nelson Gonçalves e Luiz Gonzaga para um disco lançado em 1973 pela gravadora Odeon e retrata o migrante que retorna à sua terra. Destacamos essa canção porque assim como ocorre em “Acauã” (2005), Gonzaga também parte da observação de um aspecto da topografia do sertão para interpretar fenômenos climáticos. No entanto, em um processo inverso ao de acauã, pois o canto do cantarino é visto como positivo, significa bonança, indicando um bom inverno (“...Teu canto é a promessa/ De um ano chovedor/ Teu canto é a esperança/ De um povo sofredor”).

Em um primeiro momento, a palavra “cantarino” pode parecer um termo polissêmico, já que nos primeiros versos o enunciador não deixa explícito o que significaria

tal substantivo, poderíamos pensar que fosse uma espécie de pássaro, pois primeiro ele fala que quer escutar a asa branca. Na canção de nome homônimo, podemos encontrar a associação desse animal não humano com o ciclo da chuva, ela bate “asas do Sertão” durante períodos de seca e retorna com as chuvas, fato também retratado na canção “A volta da Asa Branca” (2005). Assim, como os pássaros cantam e o enunciador pede para o cantarino cantar logo após de ter se referido ao canto da asa branca, há a possibilidade dessa primeira interpretação para o termo em questão.

Uma outra interpretação para a palavra, e a mais óbvia, é a de que seria um cantor, já que o enunciador pede que o cantarino cante para dar esperança a um povo que sofre, muito provavelmente em alusão aos sertanejos nordestinos, já que o enunciador inicia a canção dizendo que retornará ao sertão (“Volto agora a minha terra/ Volto agora ao meu sertão”) e em um outro trecho ele menciona os sertanejos (“... Cada sertanejo, amigo/ Cada amigo, um irmão”), além do fato de Luiz Gonzaga constantemente retratar o Nordeste em suas canções.

Assim, associar “cantarino” a um cantor que canta para um público também seria uma acepção possível, até pela semelhança gráfica e sonora das palavras (cantarino > canto). Ademais, essa é a forma mais comum de utilização desse substantivo, de acordo com o dicionário online da Editora Porto, cantarino é um nome masculino pouco usado, que se origina da junção da desinência verbal “cantar” com o sufixo “ino” (cantar+ino) e significa “cantor profissional; cantador”⁸⁹.

Por fim, uma terceira interpretação possível para esse termo, e a que acreditamos ser a mais adequada no contexto dessa canção, é a de que “cantarino” faria alusão a um tipo de vento que existe na região natal de Luiz Gonzaga. O enunciador explicita isso na última estrofe: “Canta, cantarino/ O vento soprando lá na serra/ Canta, cantarino/ É sinal de lavoura na minha terra”. Dizer que o vento “canta” é uma forma de expressão característica em algumas regiões serranas do Brasil, aludindo ao som agudo que o vento produz, lembra um pouco um assobio⁹⁰ humano.

Desse modo, podemos pensar que essa forma de se referir a um tipo específico de vento é uma expressão regional que Luiz Gonzaga retrata em sua canção. Tal sentido é reforçado por uma informação disponível no site da prefeitura municipal de Exu:

⁸⁹Para mais informações ver: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cantarino>. Acesso em: 10 ago. 2024.

⁹⁰No dicionário *Michaelis* encontramos três definições, das quais destacamos duas, a saber: 1ª “Som agudo que se obtém soprando o ar que é comprimido entre os lábios, às vezes com o auxílio dos dedos; sibilo” e 2ª “Silvo agudo de cobra, de algumas aves ou do vento; sibilo” (Michaelis, 2024).

É o vento “Cantarino”, na época que vai se aprofundar o inverno o vento predominante é o sul, quando é para chover há inversão do vento. O vento norte represa nuvens que traz umidade, na transição do vento sul para o norte, ele sobe sentido contrário e passa pela garganta da serra, fazendo um gemido estridente. Para os mais velhos é sinal de chuva. O fenômeno acompanha Exu desde a colonização e inspirou o cantor Luiz Gonzaga na composição de uma das suas mais belas canções (Meneses, 2024).

Dessa forma, podemos perceber que as duas canções abordam temáticas semelhantes, partem da observação de elementos da natureza, característicos da topografia do sertão pernambucano, para interpretar eventos climáticos. Para isso, tematizam o canto, em “Acauã” (2005) é o canto de um animal não humano; em “Cantarino” é o canto do vento. Além disso, em relação aos investimentos discursivos, também identificamos aproximações, não tanto como em “Cantarino” (2005) que o fenômeno da animalidade influencia mais diretamente em todos os parâmetros, porém o vento é um elemento central nessa canção.

Tal centralidade é percebida desde o título, que assim como em “Acauã” (2005), já antecipa a temática abordada na narrativa dessa canção. Aqui, destaca-se a construção do *ethos* categorial do migrante nordestino que, nesse caso, pretende retornar a sua terra; assim, vai elencando elementos nostálgicos para ele e que são característicos da topografia local.

Devido à crença de que o cantarino preconiza um bom inverno, esse enunciador dirige-se ao vento como um interlocutor, temos uma espécie de cenografia encaixada de diálogo assimétrico com um ser inanimado. Ademais, em relação ao investimento linguístico, também temos uma canção escrita em português *standard*, apresentando poucos desvios da norma padrão, mas com destaque para um elemento regional e investindo no plurilinguismo interno ao utilizar um substantivo não muito comum e com significados divergentes a depender da região do país.

No entanto, existem muitas diferenças entre as duas canções, uma vez que, em “Cantarino” (2005), por exemplo, o investimento vocal em relação ao vento não se destaca como ocorre com o canto desse tipo de ave em “Acauã”.

Todavia, o aspecto mais divergente entre essas duas canções gonzagueanas é que, apesar de as duas partirem de um fenômeno natural para interpretar o ciclo da chuva, metaforizando o aspecto do canto, geram efeitos de sentidos opostos. Em uma, é positivado, indica bonança, o enunciador pede que o vento cante (“...Canta, canta, cantarino/ Canta para me ajudar/ Teu canto é a promessa/ De um ano chovedor). Já na outra, indica agouro, é um mau presságio, por isso, o enunciador pede que o pássaro deixe de cantar (“...Teu canto é penoso e faz medo/ Te cala, acauã,/ Que é pra chuva voltar cedo...”).

6 ANIMAIS HUMANOS E NÃO HUMANOS NAS CANÇÕES GONZAGUEANAS

Ao analisarmos as canções, conseguimos identificar um padrão que nos permite caracterizar como se dá a construção discursiva da animalidade nas canções de Luiz Gonzaga, a saber: falar sobre, falar “como”, falar por e falar com. Em “Samarica Parteira”, os animais não humanos se destacam, o que faz com que o enunciador se reporte a eles de múltiplas formas, podendo dirigir-se diretamente, através de diálogos assimétricos (“– Tá me estranhan’o cruvina?/ – Tá me estranhando, Nero?...”), falar deles, apresentando aspectos que os caracteriza e que se relacionam com as práticas culturais do espaço onde habitam (“Não sei porque cachorro de pobe tem sempre nome de peixe: é cruvina, traíra, piaba, matrinxã, baleia, piranha...”) e/ou imitar suas formas de falar ou os sons que reproduzem (“– Au au!/- ói, ói, ói ele já voltoooou!/). Essas formas vão interagindo ao longo dessa canção, o que dificulta uma definição precisa, por isso, também a classificamos como uma canção-modelo de análise, já que apresenta as três formas de construção da animalidade nas canções gonzagueanas: falar sobre, falar “como”/por e falar com.

No entanto, em relação às outras canções aqui analisadas, percebemos que, por mais que esses três aspectos apareçam, há o predomínio de um deles. Em “A morte do vaqueiro” (2013), predomina o falar sobre, os animais não humanos são tematizados, como um dos elementos que ajudam a compor o dia a dia do homem sertanejo nordestino, destacando também práticas sócio-culturais, como o aspecto do aboio, que serve como um elo de ligação entre o vaqueiro e o gado. Então, nessa canção, o enunciador vai falar sobre todos esses elementos, ele fala sobre o cachorro e o cavalo, parceiros fieis do vaqueiro, que fazem parte da sua vida e permanecem ajudando a construir uma imagem positiva deste, mesmo após sua morte. O luto em relação à temática da morte que predomina nessa canção, é destacado através da sensibilidade dos animais, que sofrem a dor da perda de um amigo, nesse caso, o vaqueiro.

Já em “Apologia ao jumento” (2014) conseguimos identificar em diversos trechos que o enunciador constrói uma representação de como seria a fala de um jumento, tentando o imitar, os trechos cantados já destacam isso, a narrativa se inicia e é concluída com a repetição da sílaba final da palavra “irmão” (“Padre vieira falou que o jumento é nosso irmão ão, ão, ão/Aceita nossa homenagem, ao jumento, nosso irmão ão, ão, ão”), além de falar sobre o jumento nesses trechos cantados, acreditamos que o “ãó ão ão” também são sons onomatopeicos que podem representar o relincho dessa espécie de animal não humano, devido à semelhança sonora e a estrutura repetitiva que, geralmente, é usada nessa canção

para representar a voz dessa espécie de animal não humano (“psilone, psilone, psilone.../ e como, e como, e como...”) enquanto também é pronunciada de forma sequenciada, com pequenas pausas interligadas pelo conectivo “e”; Dessa forma, o enunciador imita explicitamente a fala do animal não humano, no trecho em que vai mostrar para seu público como é que o jumento ensina a ler, deixando claro que vai falar “como” ele: “Quem ensina a ler de graça é o Jumento, ‘mô fii’! É assim:”, esse “é assim” indica para o interlocutor que a estrutura seguinte representa a fala do jumento “A, E , I , O, U, U... Pissilone... Pissilone”. Ao mesmo tempo em que ao imitá-lo o enunciador está também falando dele, mostrando para seu interlocutor como, segundo ele, o jumento ensinava a ler.

Além disso, o enunciador coloca o jumento como um personagem com fala, há um diálogo direto do personagem Luiz com o jumento que é tema da canção: “... Cheguei perto dele e disse: – Comendo meu ‘míi’, heim! Vô lhe pegar!...”/ “...Correu uns dez metros, fez meia volta, olhou pra mim e me gozou: ‘Seu Luíiiz... Seu Luiz... Comi seu ‘míi’... E como, e como, e como...’. No entanto, como vimos na análise, não é o animal não humano quem fala, é esse enunciador que mimetiza a fala do animal não humano, criando um simulacro da sua forma de falar por meio de uma citação direta, que é um falar “como”, mas ao mesmo tempo é um falar “por”, já que por mais que seja imitada a fala do jumento é sempre o enunciador quem fala por ele. Dessa forma, vimos como através do investimento linguístico e do investimento vocal, o enunciador vai utilizando recursos para imitar os asininos, através de onomatopeias vocais e estruturas lexicalizadas, falando como e por eles.

Por fim, a última canção que analisamos mais detalhadamente foi “Acauã” (2005), nela o enunciador dialoga (monovocalmente) com o pássaro, suplicando que ele pare de cantar. O animal não humano é tomado aqui como um destinatário direto, capaz de compreender um pedido, o aspecto do canto da ave é tematizado, fala-se dele em terceira pessoa. Porém, também é tratado como um interlocutor, sendo referido em segunda pessoa e isso vai predominar dentro dessa canção, a estrofe do diálogo é repetida duas vezes e a segunda parte da canção é basicamente só o enunciador se dirigindo diretamente ao pássaro: “Acauã, dá-lhe, acauã/Acauã, dá-he, acauã...”, isso no plano verbal, pois no plano vocal temos um exemplo de imitação da voz dessa ave, o enunciador representa o canto lamentoso que ele descreve ao longo da canção, tentando cantar como e por ela, através de sons vocais que não estão representados no plano verbal, mimetizando a fala desse sujeito que é mimetizado.

Dessa forma, podemos observar que as características identificadas após a análise detalhada dessas quatro canções constituem um padrão que pode ser encontrado nas outras

canções gonzagueanas que selecionamos para compor nosso *corpus*, dividindo-as conforme as três formas de construção discursiva da animalidade que elencamos aqui. Convém esclarecer que nosso critério de divisão das canções foi por predominância do tipo de animalidade, podendo ser encontrada mais de uma e/ou as três em uma mesma canção, como exemplificamos em “Samarica Parteira” e “Apologia ao jumento”. Assim, no tópico a seguir, indicaremos como nas outras canções que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, e não foram detalhadamente analisadas, essas três formas de se referir com, “como”, por e/ou sobre os animais não humanos estão presentes, possibilitando interações diversas interespécies (múltiplos enunciadores e animais humanos e não humanos).

6.1 Falar sobre o animal

Vimos no capítulo anterior que, em “A morte do vaqueiro” (2014), o enunciador fala sobre os animais não humanos como um dos elementos que ajudam a compor o espaço do Sertão nordestino, onde Raimundo Jacó foi assassinado, fato que serviu de inspiração para a composição dessa canção, e também para ajudar a construir o perfil ético do vaqueiro, profissão que está intrinsecamente relacionada ao trato com o animal nas mais diversas facetas: laboral, doméstica, meio de transporte, afeto etc.

Nessa canção, de maneira geral, os animais não humanos (cachorro e cavalo) são apenas referidos, fala-se deles, mas sem os tratar como um coenunciador ou tentar imitá-los. Já de forma mais específica, ao longo da canção, o enunciador vai descrevendo ações que demonstram uma relação de parceria entre o homem e os animais não humanos. Além disso, procura retratá-los como seres dotados de fidelidade, o gado lamenta (“Gado muge sem parar/ Lamentando seu vaqueiro/ Que não vem mais aboiar”) e o cachorro chora (“Só lembrado do cachorro/ Que inda chora/ Sua dor”), assim como ambos refletem o luto que é instaurado com a morte desse vaqueiro, enfatizando as temáticas abordadas na canção, quais sejam a morte e a injustiça.

Assim, identificamos outras canções que se estruturam de forma similar no que tange a animalidade, são elas: “Asa Branca” (2016), “Boiadeiro” (1990), “Pássaro Carão” (2000), “A volta da asa branca” (2005), “Vaca Estrela e boi Fubá” (1984) e “Siri jogando bola” (1998). Exceto em “Siri jogando bola”, nas outras cinco canções aqui apontadas, os animais não humanos são utilizados para metaforizar fenômenos comuns a homens e animais no espaço do Sertão nordestino. Assim, não há um diálogo explícito com os animais, são

mencionados em terceira pessoa e são descritas características ou efeitos de comportamentos “naturais” das espécies que relacionam-se diretamente com as ações dos enunciadores.

Observemos, em “Asa Branca” (2016), “A volta da asa branca” (2005) e “Pássaro carão” (2000), que o enunciador parte da observação das ações das aves para decidir se irá migrar (“Até mesmo a asa branca/ Bateu asas do sertão/ Então eu disse adeus Rosinha/Guarda contigo meu coração) ou retornar para sua terra (“...A asa branca/ Ouvindo o ronco do trovão/Já bateu asas/ E voltou pro meu sertão/ Ai, ai eu vou me embora/ Vou cuidar da prantação), (Pássaro Carão cantou/ Anum chorou também/ A chuva vem cair/ No meu sertão/Vi um sinar, meu bem/ Que me animou também...”).

Em nenhum momento, o enunciador dirige-se ao pássaro ou tenta falar por eles, fazendo com que tais animais sejam apresentados em sua forma natural/biológica, ou seja, como animais não humanos e estejam envolvidos no costume dos sertanejos de interpretar fenômenos climáticos através da observação de elementos da topografia local, fauna e flora.

Nas duas primeiras canções temos contrários, em “Asa branca” (2016), o bater de asas do Sertão é negativo, indica seca e o enunciador interpreta como mais um dos sinais que o fazem migrar de sua terra natal em busca de melhores condições de vida. Apesar de estar no título da canção, a referência à ave só é feita uma vez, na terceira estrofe, antes haviam sido mencionados outros animais não humanos, o gado e o alazão, que já haviam morrido de sede, deflagrando o estado de seca em que aquele espaço se encontrava (“Por farta d’água perdi meu gado/ Morreu de sede meu alazão”).

Já em “A volta da asa branca” (2005), o bater de asas da ave para o Sertão apresenta um aspecto positivo, o acréscimo da palavra “volta” no título anuncia esse retorno da ave para o Sertão, o que significa que está chovendo por lá, como foi explicitado nos versos anteriores, abrindo espaço para o enunciador também retornar para seu lar (“Já faz três noites/ Que pro norte relampeia/A asa branca ouvindo o ronco do trovão/ Já bateu asas/ E voltou pro meu sertão/Ai, ai eu vou me embora/Vou cuidar da prantação”).

Nessa canção, a ave é referenciada mais de uma vez, na primeira e na segunda estrofe (“E a asa branca/ Tarde canta, que beleza/ Ai, ai, o povo alegre/ Mais alegre a natureza”) e não há outros animais não humanos na canção. No entanto, apesar de, na segunda estrofe, o enunciador falar sobre o canto da ave, não faz uma imitação no âmbito da cenografia, nem no que concerne à cena genérica, não mobilizando a utilização de sons onomatopeicos, nos planos verbal e vocal dessas canções.

Em “Pássaro carão” (2000), a referência a ave é similar ao que ocorre em “A volta da asa branca”, ela é representada como um animal não humano, sendo mencionado

apenas na primeira estrofe, junto com a anum, pássaro que também compõe a fauna local. O canto das aves também é um sinal de chuva. Conforme o site *Wiki Aves*, o carão⁹¹ é uma ave que está presente em várias regiões do Brasil, em alguns países das Américas do Sul, Central e do Norte, cujo habitat são as regiões pantanosas e locais com água, como margens de rios, campos alagados etc.

Já a anum⁹², também é uma ave presente em várias regiões brasileiras e em outros países, apesar de habitar em locais diversos, dá preferência a espaços abertos e úmidos. Assim, justifica-se o enunciador falar sobre o canto dessas aves como um dos elementos que o ajudam a interpretar se o inverno será bom ou não (“...A chuva vem cair/ No meu sertão/Vi um sinar, meu bem... /É bom inverno que vem/ É chuva cedo que tem...”). Além disso, em “Pássaro carão” (2000) não identificamos o aspecto da migração, o enunciador não indica se está retornando para seu local de origem, mas faz planos para permanecer, construir um rancho para morar com sua amada (Se Deus quiser/ Agora faço um ranchinho/ Prá nós juntinho, meu bem/ Nele morar).

Em “Vaca Estrela e boi Fubá” (1984), composição de Patativa do Assaré e gravação de Luiz Gonzaga e Fagner, também há a utilização dos animais não humanos relacionados com fenômenos climáticos. Nesse caso, a seca, que faz com que o enunciador migre de sua terra, ele enuncia de um outro local (Seu dotô, mi dê licença/ Pra minha história contá/ Hoje eu tô numa terra estranha... Hoje nas terra do sú/ Longe do torrão natá). Assim, através de uma cenografia de diálogo monovocal, esse enunciador vai descrevendo para um coenunciador (“seu dotô”) como era sua vida antes do exílio e os motivos que o fizeram migrar, destacando sua rotina através do que tinha de mais valor (afetivo e material), seu gado (Lá eu tinha meu gadinho/ Num é bom nem alembrá/ Minha linda vaca Estrela/ E meu belo boi Fubá).

O gado é representado como um animal não humano, são personagens centrais da rotina desse enunciador, mas, em boa parte da canção, não há um diálogo direto entre as espécies, não há vocalizações ou imitação da voz deles por enunciados lexicalizados, são referidos em terceira pessoa, um terceiro que não interactua no diálogo. Assim, percebemos que há uma predominância do falar sobre a vaca Estrela e o boi Fubá, mediante à referência a eles. Além disso, identificamos alguns aspectos como o sofrimento das pessoas que moram em regiões áridas, os efeitos da seca, a relação de afeto entre o homem do campo e os animais etc.

⁹¹ Para mais informações ver: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/carao>.

⁹² Para mais informações ver: [https://www.wikiaves.com.br/wiki/anu-preto?s\[\]=%E1=anum](https://www.wikiaves.com.br/wiki/anu-preto?s[]=%E1=anum)

Acreditamos que essa predominância do falar sobre se dá porque, nesse caso, as referências dêiticas são diferentes para as duas espécies, já que os animais não estão no mesmo plano e tempo enunciativo que o enunciador. Na verdade, o gado aqui já está morto (“...Aquela seca medonha/ Fez tudo se atrapaiá/ Não nasceu capim no campo/ Prá o gado sustentá/ O sertão se isturricô/ Fez os açude secá/ Morreu minha vaca Estrela/ Se acabô meu Boi Fubá...”), impossibilitando uma interação no plano da enunciação.

No entanto, apesar de em “Vaca Estrela e boi Fubá” (1984), termos identificado alguns trechos em que esse enunciador dirige-se diretamente ao gado, quando aboia: “E todo dia aboiaava/ Na porteira do currá/ Êi, ah! ah!Êi, ah! ah!Ê êê vaca Estrela/ Ôôô Boi Fubá” , ressaltamos que, mesmo quando o enunciador traz o aboio, não está falando com esses animais no momento da enunciação. Assim, esse diálogo assimétrico não ocorre da mesma forma que o diálogo que caracteriza a cenografia dessa canção, mas é utilizado para demonstrar ao coenunciador como o enunciador aboiaava quando vivia no Sertão, como vimos na análise de “A morte do Vaqueiro” (1963), uma estratégia característica dos vaqueiros para chamar o gado.

Já em “Boiadeiro”⁹³ (1990), o enunciador também fala sobre o gado, porém aqui, ele é utilizado para destacar a rotina desse enunciador, não havendo uma associação com o tema da seca ou do êxodo rural. É através do trato do animal não humano que as ações vão sendo desenvolvidas nessa narrativa sobre o dia a dia de um boiadeiro. Portanto, a cronografia nessa canção é circular, todos os dias ele faz o mesmo percurso. Além disso, refere-se aos animais não humanos sempre em terceira pessoa, descreve suas características e executa ações a partir do trato com eles, mas não busca imitá-los em nenhum plano da canção.

A canção inicia-se próximo ao anoitecer, quando um enunciador não identificado diz para o boiadeiro guardar o gado (“Vai boiadeiro que a noite já vem/ Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem”). A continuação é o próprio boiadeiro, que como um narrador-personagem, apresenta sua rotina. De manhã, ele sai conduzindo o gado “pra invernada” e, em seguida, descreve como são esses animais não humanos, destacando um aspecto afetivo

⁹³ O termo “boiadeiro”, em geral, é utilizado como sinônimo de “vaqueiro”. O primeiro é mais comum na região Centro-Oeste do Brasil e, o segundo, na região Nordeste. Porém, no dicionário online *Michaelis* uma das definições é “Revendedor de gado bovino”, o que indica que se diferencia do vaqueiro, na medida em que este parece limitar-se mais ao cuidado do gado em fazendas e aquele é mais encargado para conduzir as reses por longas distâncias e negociar os animais. Nas canções de Luiz Gonzaga há essa diferença, o artista explicita isso em “Aboio apaixonado” (1956): “Não me chame boiadeiro/ Que eu não sou boiadeiro não/ Eu sou um pobre vaqueiro/ Boiadeiro é o meu patrão”. Na canção “Boiadeiro” (1990) o gado, mesmo sendo pouco, é desse enunciador, ele não cuida da boiada de um patrão.

para com eles, (“De manhazinha quando eu sigo pela estrada/ Minha boiada pra invernada eu vou levar/ Quatro cabeça é muito pouco/ é quase nada mas não tem outras mais bonitas no lugar).

Ele segue durante o dia levando essa boiada, até retornar a tarde e esperar o tempo de guardar novamente os animais não humanos (“... Vai boiadeiro que o dia já vem/ Levo o teu gado e vai pensando no teu bem// Vai boiadeiro que a tarde já vem/ Leva o teu gado e vai pensando no teu bem// Vai boiadeiro que a noite já vem/ Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem”).

Dessa forma, podemos perceber que o interlocutor não se comunica diretamente com os animais não humanos, nem os imita, fala deles como elementos que ajudam a construir o perfil ético do boiadeiro, pelo transporte diário do gado. Além disso, os animais não humanos juntos com os filhos e a mulher, são os bens afetivos desse narrador-personagem, já que para ele todos são os “mais bonitos do lugar”.

Por fim, das canções que selecionamos como exemplos em que o enunciador fala sobre os animais, uma se configura de maneira distinta. Nas canções anteriores, os animais eram representados como não humanos, ou seja, conservando seus comportamentos naturais/biológicos. Em “Siri jogando bola” (1998), desde o título, já identificamos uma antropomorfização, da mesma forma que todos os animais que aparecem vão ser representados como humanos.

Convém contextualizar que essa canção tem composição de Zé Dantas e Luiz Gonzaga e, de acordo com artigo de Teles (2021) para a Revista Continente, Dantas era um profundo conhecedor de tradições populares no Nordeste do Brasil. Assim, na canção “Siri jogando bola” podemos identificar uma relação intertextual com o coco “Dois tatus”. Conforme o autor:

Zé Dantas soube como poucos no Brasil processar o folclore sem tirar sua originalidade e, ao mesmo tempo, tornando-o palatável como música urbana. Muitos dos cocos que o inspiraram constam das pesquisas de Mário de Andrade no Nordeste...Do coco *Dois tatus* (que Mário de Andrade dá como origem o Rio Grande do Norte), Zé Dantas compôs *Siri jogando bola*, cujo refrão – “Eu vi dois siris jogando bola/ lá no mar/ eu vi dois siris bola jogar” – é basicamente o mesmo do citado coco: “Eu vi dois tatus jogando bola/ eu vi dois tatus bola jogar” (Teles, 2021. Grifos do autor).

Desse modo, devido à relação interdiscursiva com o discurso literário e o caráter lúdico que existe nessa canção, o enunciador descreve as cenas que viu em um país fictício, o país do tatu bola, em que todos os animais desempenham ações antropomórficas, como siri

jogar bola, macaco na escola ensinando a ler, sapo pedir esmola etc. Apesar de, na primeira estrofe, o enunciador dizer que nesse país o “bicho tem cachola e até sabe falar”, os animais humanos não falam, não há representação de suas vozes através do léxico, nem de imitações de vocalização. São apenas descritas essas ações que eles executam, mas falando deles sempre em terceira pessoa.

Assim, ao observar sucintamente as formas como os animais humanos e não humanos são representados nessas canções, vimos que se configuram de maneira similar no que concerne a construção da animalidade, na medida em que são descritas as características deles com base em temáticas, como podemos observar no resumo a seguir:

- Asa branca (2016) - tematiza o êxodo rural
- A morte do vaqueiro (2014) - tematiza a morte e a injustiça social no espaço do Sertão;
- Boiadeiro (1990) - tematiza a rotina do trabalhador que lida com o gado;
- Pássaro carão (2000)- tematiza o êxodo rural, migração de retorno;
- A volta da asa branca (2016) - tematiza o êxodo rural: migração de retorno;
- Vaca estrela e boi fubá (1984) - tematiza o êxodo rural;
- Siri jogando bola (1998) - tematiza os estereótipos culturais de forma lúdica.

Dessa forma, podemos perceber como a utilização dos animais ajuda a desenvolver tais temáticas, falar deles como elementos que compõem o espaço onde se desenvolve as narrativas, interpretar gestos/ comportamentos dos animais não humanos para desenvolver ações (migrar/retornar), metaforizar os fenômenos que acometem homens e animais no espaço do Sertão nordestino, descrever suas características etc.

6.2 Falar como e falar por/pelo animal

Vimos, no capítulo anterior, que em alguns momentos das canções “Samarica Parteira” (2014), “Apologia ao jumento” (2014) e “Acauã” (2005), os enunciadores imitam a voz dos animais não humanos, falando como eles ao mesmo tempo em que por eles. Essas construções foram feitas através de recursos diversos, como a utilização de sons onomatopeicos, vocais (“- Uu uu”) ou não vocaverbais (quando o locutor, por meio do investimento vocal-onomatopeico, imita no plano vocal o canto ‘agourento’ da acauã) e/ou enunciados lexicalizados (“A, E , I , O, U, U... Pissilone... Pissilone...”).

Como já analisamos essas três canções no capítulo anterior e nas outras que selecionamos para compor o *corpus* dessa pesquisa, o falar como o animal não humano e, consequentemente, por ele, não é tão frequente como as outras duas formas de construção da

animalidade nas canções de Luiz Gonzaga (falar sobre e falar com). Porém, destacamos que das três canções citadas, “Apologia ao jumento” é a que mais apresenta exemplos desse tipo de construção. Conforme apontamos no início deste capítulo, o enunciador utiliza duas vezes o discurso direto para encenar a forma de falar de um jumento, imitando como este faz para ensinar a ler e inserindo-o como um personagem no diálogo, apesar de, neste caso, a utilização de estruturas lexicais para mimetizar a falar do jumento é com o intuito de estabelecer uma comunicação interespécies.

Assim, como vimos, uma outra característica que identificamos em relação ao falar “como”/pelo animal não humano, é que essa imitação pode se dar por intuito diversos, acontecendo em paralelo com as outras formas de construção da animalidade nas canções gonzagueanas, como por exemplo o falar “como” da perspectiva do animal humano para, de fato, imitar o animal não humano (“-Uu uu” - latido do cachorro Nero/ “- ... pissilone, pissilone, pissilone....” - jumento ensinando a ler), falar “como” para falar “com” pela perspectiva do animal não humano (“Seu Luíiiz... Seu Luiz... Comi seu ‘míi’... E como... E como”) e o falar “como” para falar “sobre” também pela perspectiva do animal não humano (“-óí, óí,óí ele já voltooou”). Enfatizamos, por fim, que quando o falar “como” está relacionado com as perspectivas dos animais não humanos, quase sempre pressupomos um falar “por”, porque o enunciador imita pelos animais não humanos como seria a fala deles.

6.3 Falar com o animal

Em “Acauã” (2005), identificamos que o enunciador estabelece um diálogo monovocal com a ave, fazendo na cenografia encaixada de diálogo uma súplica para que o animal não humano pare de cantar. Assim, identificamos em ‘Sabiá’ (2016) e “Assum Preto” (2016) uma organização similar. Nessas canções, o enunciador constroi diálogos assimétricos, dirige-se a eles, utilizando estruturas de segunda pessoa, questiona, mas não obtém uma resposta explícita. As três apresentam nomes de pássaros nos títulos e são pedidos favores a esses animais (pede notícias da amada em “Sabiá”, compara o canto da ave com o seu, em “Assum preto” e pede para que o animal não humano deixe de cantar em “Acauã”). Percebemos também que o aspecto do canto é um elemento comum, utilizado para conectar as duas espécies de animais nas canções (humanos e não humanos).

Em “Sabiá” (2016)⁹⁴, temos uma cenografia dialogal em que, nos quatro primeiros versos da estrofe o enunciador contextualiza que vive perguntando a todo mundo por notícias da sua amada que está distante e em seguida, no quinto verso já dirige-se ao sabiá (A todo mundo eu dou psiu/ Perguntando por meu bem/ Tendo um coração vazio/ Vivo assim a dar psiu/ Sabiá vem cá também). A continuação, o diálogo monovocal é explicitado, ele começa a falar com a ave, descrevendo algumas de suas características, como o fato de viajar pelo mundo, e assim, talvez pudesse trazer notícias para esse enunciador que estava distante de seu objeto de desejo, no caso, a mulher que amava (Tu que andas pelo mundo (sabiá)/ Tu que tanto já voou (sabiá)/ Tu que cantas passarinho (sabiá)), a referência ao “tu”, o termo “sabiá” escrito em parênteses no plano verbal e pronunciado ao final de cada verso no plano vocal, destaca ainda mais que a ave é o interlocutor desse diálogo, mesmo que não o responda diretamente.

Nos versos finais da canção, segue o diálogo com o pássaro, pedindo que este que tanto viaja, tenha pena desse interlocutor e alivie seus anseios dando notícias (“Tem pena d’eu (sabiá)/ Diz por favor (sabiá)/ Tu que cantas passarinho (sabiá)/ Alivia minha dor/ Sabiá”. Como podemos observar, aqui o sabiá não fala, não há imitações de sua voz seja por meio de vocalizações ou de enunciados lexicalizados. O enunciador fala “com” ao mesmo tempo que fala sobre ele, apresentando hábitos dessa ave, como o canto característico, capaz de aliviar dores, e a capacidade de fazer longas jornadas, pois anda pelo mundo.

Já em “Assum preto” (2016), o diálogo é menos extenso, mas ainda assim se destaca, faz parte da cenografia encaixada na segunda parte da canção. Na primeira, o enunciador vai apresentar a lenda⁹⁵ que existe no Sertão sobre furarem os olhos dessa ave para que ela cantasse mais, o canto refletindo o sofrimento do assum preto, que mesmo vivendo solto, não poderia mais voar pois estava cego (“...Mas Assum Preto, cego dos óio/ Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)// Tarvez por ignorância/ Ou mardade das pió/ Furaro os óio do Assum Preto/ Pra ele assim, ai, cantá de mió).

Dessa forma, é somente na segunda parte que o enunciador vai dirigir-se diretamente ao animal não humano, fazendo uma comparação entre o canto da ave e o seu,

⁹⁴ Essa ave está presente em praticamente todo o território brasileiro, sendo, inclusive, considerada como símbolo do estado de São Paulo. Essa ave tem uma importância cultural no Brasil, encontramos referências a ela nas artes em geral, como no discurso literário, no poema “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias e no discurso literomusical em canções como “Sabiá” (Zé Dantas/ Luiz Gonzaga, 2016), “Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira, interpretada por Paraguassú, 1937) , “Majestade, o sabiá” (Roberta Miranda, 1997) etc.

⁹⁵ Em entrevista para o Canal Livre, ao ser questionado sobre se era verdadeira essa prática de furar os olhos do assum preto, Luiz Gonzaga afirma: “Assum preto é lenda, não é nada mais nada menos que o graúna... isso é lenda, não fazem não... isso aí já é lenda do povo, isso aí foi uma traça do Humberto Teixeira”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jc1IZ8H-5kE&t=3251s>> .

pois ele também canta por está sofrendo, nesse caso, por terem roubado sua amada (“Assum Preto, o meu cantar/ É tão triste como o teu/ Também roubaro o meu amor/ Que era a luz, ai, dos óios meus”). Assim, são utilizadas estruturas linguísticas que colocam o animal não humano como o interlocutor direto desse enunciador. Além disso, destacamos que, quando dizemos que o enunciador compara seu canto com o do assum preto, não é uma comparação por imitação, ou seja, não configura um falar “como”. Há sim uma comparação que iguala enunciador e coenunciador, os quais sofrem juntos pela ausência da luz, mesmo que ela indique coisas diferentes para eles, a visão, no caso do animal não humano, e o amor, no caso do homem.

Para finalizar, após classificarmos as canções gonzagueanas, retomamos o quadro síntese das relações entre homens e animais em distintos discursos que apresentamos no capítulo 2, acrescentando aqui as formas de construção da animalidade que identificamos de acordo com as interações/representações com os animais humanos e não humanos:

Tabela 3 – Quadro síntese II das relações entre homens e animais em alguns discursos

Relações entre homens e animais			
Animalidade na história	Animalidade na literatura	Animalidade em posicionamentos literomusicais para crianças	Animalidade nas canções de Luiz Gonzaga
<p>Pré-história: animal divino → animal mortal/embrutecido;</p> <p>Antiguidade: polarização quanto às relações interespécies;</p> <p>Idade Média: subordinação dos animais (religiosos) / animais com alma (camponeses);</p> <p>Renascimento: animal-máquina (René Descartes);</p> <p>Idade Moderna: relações ambivalentes entre homens e animais;</p> <p>Idade contemporânea - acirramento das relações ambivalentes.</p>	<p>Antropomorfização; metaformose;</p> <p>Comunidade-hí-brida; animal como sujeito;</p>	<p>MPB para crianças: fusão;</p> <p>Canção de massa para crianças: cisão;</p> <p>Gospel para crianças: hibridismo;</p> <p>Pop-Rock para crianças: naturalização.</p>	<p>Falar sobre;</p> <p>Falar “como”/por;</p> <p>Falar com;:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Naturalização; - Metaforização; - Antropomorfização.

Fonte: Com base em Alves Filho (2020), Maciel (2011) e Mendes (2019).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa abordamos um fenômeno da linguagem há muito debatido nos estudos de tradição filosófica e literária, mas ainda pouco explorado nos estudos discursivos de base enunciativa: a animalidade. De uma maneira mais específica, no âmbito do discurso literomusical brasileiro, encontramos escassas pesquisas que investigam o animal em canções, apenas os artigos “A canção ‘Carcará’: uma análise” (Costa; Sipriano, 2022), “A intervocalidade mostrada em canções para crianças” (Mendes; Alexandre, 2018) e a investigação de Mendes (2019) sobre as formas de animalidade em posicionamentos do discurso literomusical para crianças. Assim, ao observamos essas lacunas e tomando Luiz Gonzaga, um dos principais expoentes do posicionamento Forrozeiros, como um animalista para o discurso literomusical brasileiro, devido às múltiplas formas que os animais são representados nas canções gonzagueanas, objetivamos compreender como se dá a construção discursiva da animalidade nas canções desse artista.

Dessa forma, percebemos que o animal não humano relaciona-se com os investimentos discursivos nas canções que compõem nosso *corpus*. Assim, devido à extensão do trabalho, analisamos, detalhadamente, em quatro canções, primeiramente, como os animais são representados para, em seguida, compreendermos a influência da animalidade na construção da cenografia, no desenvolvimento de perfis éticos, no investimento linguístico e no investimento vocal e vocoverbal. A continuação, apontamos como se dá a construção discursiva da animalidade nas canções de Luiz Gonzaga, destacando que as características encontradas em “Samarica Parteira” (2014), “A morte do vaqueiro” (2013), “Apologia ao jumento” (2014) e “Acauã” (2005) podem ser estendidas para as oito canções restantes, constituindo um padrão nas formas de representação do animal não humano, que se constroi por meio da relação entre o (s) enunciador (es) e o (s) animal (is) em sua forma humana e/ou não humana.

Ao finalizar as análises, concluímos que, no que concerne às cenografias, há uma tendência à construção de diálogos plurivocais e monovocais simulando a flexibilidade do regime conversacional, ao mesmo tempo em que o locutor, muitas vezes, parece estar encenando seu próprio fazer artístico, como se estivesse apresentando os fatos narrados para um público. Para gerir essas encenações, lança mão de cenografias encaixadas diversas, que, algumas vezes, estão relacionadas com cenas genéricas de outros gêneros discursivos e tipologias textuais, como a narração, descrição e o manifesto. Tais cenografias respaldam o que Costa (2012) aponta como uma das características do posicionamento Forrozeiros,

apresentar hábitos culturais do Nordeste para as outras regiões do país, além de servir como referência identitária para os migrantes nordestinos saudosos de sua terra natal.

Além disso, também vimos que os animais não humanos influenciam em outros aspectos do investimento cenográfico, como a topografia, por serem elementos que compõem a paisagem natural do Sertão nordestino, constantemente referenciada nas canções de Luiz Gonzaga. E, também, na cronografia, por meio da construção de cronografias cíclicas, ciclo do gado (“A morte do vaqueiro” (2014), “Boiadeiro” (1990), “Vaca Estrela e boi Fubá (1984)) e ciclos migratórios (“Asa branca” (2014), “A volta da asa branca” (2005) e “Pássaro Carão (2000)).

Em relação ao investimento linguístico, concluímos que, nas canções, há uma predominância do plurilinguismo interno e através dele podemos identificar recursos utilizados para estabelecer vínculos interespécies. Assim, quando o animal humano fala sobre os animais não humanos investe em recursos como: itens lexicalizados, alterações fonéticas, descrições definidas, expressões cristalizadas. Já, quando o animal não humano se comunica falando sobre ou “como” o animal humano, recorre a itens lexicalizados. Ademais, através do plurilinguismo interno, também há o uso de onomatopeias, que desde o ponto de vista do animal humano, ele pode utilizar onomatopeias não vocais para falar sobre animais não humanos ou onomatopeias vocais para falar “como” os animais não humanos. Já, do ponto de vista do animal não humano, este investe em onomatopeias vocais para se comunicar com os enunciadores humanos. Por fim, nesse investimento também encontramos itens lexicalizados para se referir ao animal não humano recorrendo ao plurilinguismo externo, trazendo palavras do inglês para nomear cachorros de ricos.

No tocante ao investimento ético, vimos que as formas de representação do animal não humano relacionam-se com as dimensões do *ethos* propostas por Maingueneau (2018), principalmente com as dimensões categorial e experiencial. Na dimensão categorial, percebemos a construção de perfis éticos relacionados com o trato com o animal não humano, destacamos o vaqueiro, o coronel, o serviçal de fazenda, a parteira, o migrante nordestino, e o agricultor. Tais *ethé* associam-se com os animais não humanos de maneiras diversas, mantendo relações de posse, como item laboral, meio de transporte etc. Já na dimensão experiencial, identificamos nesses perfis éticos características como ser sensível, corajoso, ágil, arrogante, medroso, machista, submisso, autoritário etc, aspectos esses que também são reforçados na dimensão ideológica que compõe o *ethos* dos locutores e o *ethos* projetado dos (as) personagens das canções.

Além disso, em relação às categorias de animalidade propostas por Maciel (2016), a antropomorfização e a metaforização, percebemos que também se relacionam com o investimento ético. No processo de metaforização, as experiências do animal não humano passam a compor o *ethos* do locutor e ou o *ethos* projetado de outros enunciadores, na medida em que vivenciam situações semelhantes, como o êxodo rural ou a perda de um amigo, como ocorre em “A morte do vaqueiro” (2013). Em relação à antropomorfização, ocorre um percurso contrário ao anterior, no qual as características do *ethos* do locutor e/ou dos enunciadores projetados por ele criam para o animal não humano uma equivalência com ele. Assim, ambos compartilham características sociopsicológicas como o senso de humor em “Samarica Parteira” e “Apologia ao jumento”.

Em relação ao investimento vocal, vimos que o enunciador investe em intervocalidades onomatopeicas mostradas vocais e/ou não vocais para imitar a voz ou o som que os animais não humanos produzem, como o latido dos cachorros, o coaxar dos sapos, os sons dos cascos da égua e do cavalo percorrendo um terreno íngreme, o canto das aves etc. Além de intervocoverbalidades onomatopeicas para destacar a manifestação dessas voz e sons que os animais não humanos reproduzem na articulação com as cenografias das canções, reforçando no plano verbal o que está sendo reproduzido no plano vocal e sonoro. Além disso, para imitar essas outras vozes distintas da do enunciador e provenientes de outros discursos, nesse caso, um discurso relacionado aos animais, Luiz Gonzaga utiliza itens lexicalizados para imitar a voz dos animais não humanos ou de objetos e ações associados a estes, como o chocalho e o aboio.

Assim, após observarmos que a animalidade influencia na construção dos quatro investimentos discursivos, percebemos um padrão de construção discursiva da animalidade que está presente neles e que tem a ver com a relação do enunciador com os animais humanos e não humanos nas canções de Luiz Gonzaga. Dessa forma, por meio, principalmente do investimento linguístico e vocal onomatopeico, com a utilização de onomatopeias vocais, não vocais e itens lexicalizados, identificamos três formas de representação da animalidade nas canções que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, a saber: falar “sobre” o animal, falar “com” o animal, falar “como” o animal (que pressupõe um falar por). Assim, essas formas podem ser utilizadas da perspectiva do animal humano em relação ao animal não humano ou da perspectiva do animal não humano em relação ao animal humano. Contudo, gostaríamos de deixar claro que o ponto de vista do animal não humano aqui é representado sempre para se comunicar com humanos e por meio da voz do locutor humano, os animais em si não falam, é o enunciador humano que os mimetiza.

Com nossa investigação, de uma maneira geral, esperamos contribuir para os estudos sobre a animalidade, principalmente para a observação desse fenômeno no discurso literomusical brasileiro, visto que tal categoria ainda é pouco explorada pelos estudiosos da canção. De forma mais específica, acreditamos que nossa proposta explique a influência dos animais na construção de categorias teóricas da AD, como os investimentos cenográfico, ético, linguístico e vocal.

No curso de nossa pesquisa, deparamo-nos com alguns obstáculos, principalmente relacionados à adequação de conceitos teóricos idealizados para enunciadores humanos, o que nos levou a fazer adaptações, principalmente na proposta de Mendes (2021) para o investimento vocal. Assim, propusemos uma ampliação do conceito para incluir aspectos sonoros, já que, nas canções, além da voz os sons reproduzidos por ou de objetos associados aos animais não humanos também são postos em cena por meio do investimento vocal do locutor. Além disso, identificamos que as onomatopeias vocais e não vocais são recursos bastante utilizados para imitar a voz/sons dos e/ou reproduzidos pelos animais, por isso incluímos, no investimento vocal, o investimento vocal onomatopeico. Esperamos que essa ampliação abra um caminho para outros investigadores a aplicarem a outros artistas dos Forrozeiros ou de outros posicionamentos do discurso literomusical brasileiro.

Esperamos que, em pesquisas futuras, outros investigadores possam utilizar nosso trabalho como ponto de partida para a análise da animalidade com as categorias teóricas da AD, no discurso literomusical ou em outros discursos. Mais especificamente, nas canções de Luiz Gonzaga, devido à exiguidade do tempo, alguns aspectos não foram por nós aprofundados deixando lacunas a serem preenchidas, como a construção do *ethos* projetado dos animais pelos enunciadores humanos e a construção da animalidade como um elemento de referência identitária no posicionamento Forrozeiros.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O aberto:** o homem e o animal. Tradução de Pedro Mendes. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

AMADO, Jorge. **Gabriela cravo e canela.** 55. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1978.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco - Ed.Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALMEIDA, Anizia. **Luiz Gonzaga e as marcas identitárias de um povo.** 2018. 65f. TCC (Monografia), Universidade Federal do Ceará, Curso de Graduação em Biblioteconomia, Fortaleza, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/35034>. Acesso em: 5 jul. 2022.

ALVES, M. Esporas são utilizadas para estabelecer comunicação com cavalos. Agro2.0, 2019. Disponível em: <https://www.agro20.com.br/esporas/>. Acesso em: 05 jul. 2023.

AMARAL, Ananda Teixeira do. **De onde vem o baião:** estudo sobre a construção da imagem de Luiz Gonzaga nos discursos biográfico e acadêmico. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28873>. Acesso em: 29 abr. 2022.

APOLOGIA (verbete). In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Apologia/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

ARISTÓTELES. **Política.** Edição bilingue (português-grego) com tradução direta do grego. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

ASSARÉ, Patativa do. Vaca estrela, Boi Fubá. In: GONZAGA, L; FAGNER, R. **Luiz Gonzaga & Fagner.** RCA Vik, 1984. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1wvOBVLxg4aEAGMrZj2Nhb?si=90a0e96ad7ac43f2>. Acesso em: 01 maio 2024.

ASSOBIO (verbete). In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/assobio/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

BARONAS, R. L; PONSONI, S. Uma análise de discurso de base enunciativa: notas de leitura sobre o percurso epistemológico de Dominique Maingueneau. **Revista Heterotópica**, v. 1, n. 1, p. 83-107, 2019. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/48527>. Acesso em: 20 maio 2024.

BELLATIN, Mario. **Gallinas de madera.** Madrid: Editorial Sexto Piso, 2013.

BOIADEIRO (verbete). In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/boiadeiro/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

CAMARANO, A. Amélia; ABRAMOVAY, Ricardo. **Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil:** panorama dos últimos 50 anos. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Texto para Discussão (TD). Brasília, 1999. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/2651>. Acesso em: 15 ago. 2024.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

CAUSO (verbete). *In: DICIONÁRIO INFORMAL*. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/causo/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

CAVALCANTI, Armando; GONZAGA, Luiz. Boiadeiro. In: GONZAGA, L. **Olha pro céu.** RCA Records Label, 1990. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0RSGIVeDJ2kRwDOY2m3UnJ?si=0a9aae7afa8f4b69>. Acesso em: 01 maio 2024.

CLEMENTINO, José; GONZAGA, Luiz. Apologia ao jumento (O jumento é nosso irmão). *In: GONZAGA, Luiz. **Luiz Gonzaga - Mega hits.*** Sony BMG, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7rQ8OWPpnjElHKFqNh26i2>. Acesso em: 01 maio 2024.

COELHO; TRENTIN. Nordeste trás pra frente: retratos do povo na voz de Luiz Gonzaga. **Revista Philologus**, Ano 20, N° 60 Supl. 1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2014. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/60sup/123.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2022.

CORDEIRO, B. S. **As canções de Luiz Gonzaga sob o olhar da análise crítica do discurso (ACD).** Dissertação (Mestrado), Universidade Católica de Pernambuco, Programa de Mestrado em Ciências da Linguagem, 2008. Disponível em: <http://tede2.unicap.br:8080/handle/tede/681>. Acesso em: 01 jul. 2022.

COSTA, N. B. **A produção do discurso litero-musical brasileiro.** 2001. 486f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/19852>. Acesso em: 30 jun. 2022.

COSTA, N. B. **Música Popular, Linguagem e Sociedade:** analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba Appris, 2018.

COSTA, N. B. **A vida em canção:** música popular brasileira e discurso. São Paulo: Parábola, 2022.

DANTAS, Zé. Samarica Parteira. *In: GONZAGA, Luiz. **O fole roncou - Luiz Gonzaga 100 anos.*** EMI Music, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/619PruBXTkQjDCJloKLTpb>. Acesso em: 01 maio 2024.

DANTAS, Zé. Acauã. *In: GONZAGA, Luiz. **Maxximum - Luiz Gonzaga.*** Sony BMG, 2005. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/48HN7iKTdgrHJ27AZg4S9K?si=6a449d5fee414676>. Acesso em: 01 maio 2024.

DE SOUSA, S. L. A canção “vozes da seca” de Luiz Gonzaga: vozes de protesto sob uma perspectiva da análise do discurso. **Revista do GELNE**, v. 19, n. 1, p. 79-88, 17 maio de 2017. Acesso em: 20 jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/11279>.

DIÁRIO DO NORDESTE, Redação. **Zé Clementino integrou trilogia cultural**. Jornal Diário do Nordeste, 2005. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/ze-clementino-integrou-trilogia-cultural-1.268811>. Acesso em: 20 jun. 2024.

DREYFUS, Dominique. **A vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

EL ACHKAR, Kamal Filho. Seu cavalo come milho?. **Minuto Rural**, Paraná, 29 maio 2023. Mundo Equino. Disponível em: <https://www.minutorural.com.br/noticia/12616/seu-cavalo-come-milho>. Acesso em: 01 maio 2024.

EVANGELIO, F. G. **Luiz Gonzaga**: ethos do Rei do Baião. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25505>. Acesso em: 28 jun. 2022.

GAMA, Valeska Barreto. **“Louvado seja!”**: representações do sagrado nas canções de Luiz Gonzaga. 2012. 152 f.. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11573>. Acesso em: 20 abr. 2022.

GIL, Gilberto. Prefácio. In: DREYFUS, Dominique. **A vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p.9-10.

GONZAGA, Luiz; BARBALHO, Nelson. A morte do vaqueiro. In: GONZAGA, Luiz. **Aboios & Vaquejadas, Nos caminhos da fé e São João na roça**. Sony BMG, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4vvsoE0obRvFaITxHGnTn>. Acesso em: 01 maio 2024.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Assum preto. In: GONZAGA, Luiz. **Asa Branca**. Meleon Records, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1BMVLfQaeSsJagK9dHVHV0>. Acesso em: 01 maio 2024.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Asa branca. In: GONZAGA, Luiz. **Asa Branca**. Meleon Records, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6K0xbJcVtVIls8LFSGOnjb3?si=afb63f38d8d04cf7>. Acesso em: 01 maio 2024.

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. A volta da asa branca. In: GONZAGA, Luiz. **Maxximum - Luiz Gonzaga**. Sony BMG, 2005. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3w0DmsumeLCqeUOZ3EbREP?si=1cd0b44561a444d1>. Acesso em: 01 maio 2024.

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. Sábia. In: GONZAGA, Luiz. **Asa Branca**. Meleon Records, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/54e4V7bGITBfirkXsiRuda?si=80fdd3592f5241dc>. Acesso em: 01 maio 2024.

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. Siri jogando bola. In: GONZAGA, L. **Luiz Gonzaga - Sua Sanfona e Sua Simpatia**. RCA Records Label, 1998. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/297LJpx9eHWqG6JUIInCgpf>. Acesso em: 01 maio 2024.

GONZAGA, Luiz; VALENÇA, Nelson. Cantarino. In: GONZAGA, L. **Bis - Luiz Gonzaga**. EMI, 2005. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2yhLopHlmKSDtWD8bK15D2?si=93f742907b81489d>. Acesso em: 01 maio 2024.

GRANGEIRO, Cláudia Candinally. **Baião falou**: Luiz Gonzaga e as representações de um coração sertanejo. 2016. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História), Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, Paraíba, Brasil, 2016. Disponível: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/5278>. Acesso em: 23 jun. 2022.

HARTMANN, Gabriela *et al.* “O jumento é nosso irmão, quer queira ou não” (Luiz Gonzaga): O símbolo nacional exportado para consumo internacional. **Revista Clínica Veterinária**. v. 24, n. 142, 2019. Disponível em: <https://www.revistaclinicaveterinaria.com.br/opiniao/mvcoletivo/o-jumento-e-nosso-irmao-quer-queira-ou-nao-luiz-gonzaga/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

INDAIÁ, Wagner. **Missa do vaqueiro**: o legado de Raimundo Jacó. Direção e roteiro: Wagner Indaiá. Produção: Miquéias Diniz; JRC Company; Agroquima. Goiânia. Documentário/Filme. Youtube, Canal - Manchete Rural, 11 nov. 2014. 30min34s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3XvFUynEVu4&t=0s>. Acesso em: 20 jun. 2024.

INSTITUTO MUSEU DO SERTÃO. **Entrevista de Luiz Gonzaga a Gilberto Gil**. Youtube, 12 de junho de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Z8h4sKZQxI>. Acesso em: 25 jun. 2024.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1996.

LARANJEIRA, Deneil José. **A Identidade Vocal de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em Performance**. 2012. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6615>. Acesso em: 10 maio. 2024.

LOPES, S. L. C. **As relações interdiscursivas entre o discurso religioso e o literomusical em canções interpretadas por Luiz Gonzaga**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/22616>. Acesso em: 02 jul. 2022.

MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIEL, M. E; CANTINHO, M. J. Conversa com Maria Esther Maciel: animalidade e literatura. **Revista Caliban**, 2017.

- MACIEL, M. E. Exercícios de zooliteratura. **ComCiência**, Campinas, n. 134, 2011. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542011001000010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 30 jun. 2022.
- MAINGUENEAU, Dominique. L'ethos collectif représenté. In: AMOSSY, Ruth; ORKIBI Ethan (Org.). **Ethos collectif et identités sociales**. Paris : Garnier, 2021a, p. 53-71.
- MAINGUENEAU, D. Aux limites de l'analyse du discours. **Cadernos de Linguística**, v. 2, n. 1, p. e336, 2021b. Disponível em: <https://cadernos.abralin.org/index.php/cadernos/article/view/336>. Acesso em: 6 maio 2024.
- MAINGUENEAU, D. **Variações sobre o ethos**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.
- MAINGUENEAU, D. Retorno crítico à noção de ethos. **Letras de Hoje**, v. 53, n. 3, p. 321-330, dez. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/32914>. Acesso em: 02 jul. 2022.
- MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. 6. ed (ampliada). Tradução de Cecília P de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013.
- MAINGUENEAU, D. **Doze conceitos em análise do discurso**. Sírio Possenti e Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva (Org.). São Paulo: Parábola, 2010.
- MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.
- MAINGUENEAU, D. **A propósito do ethos**. In: MOTTA, A. R; SALGADO, L. (Org.). Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008b, p. 11-29
- MAINGUENEAU, D. **Cenas de enunciação**. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, diversos tradutores. Curitiba: Criar Edições, 2006.
- MAINGUENEAU, D. Analisando discursos constituintes. Tradução de Nelson Barros da Costa. **Revista do GELNE**: Fortaleza, n. 2, v. 2, 2000, p. 167-178. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9331>. Acesso em: 01 jul. 2022.
- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.
- MAINGUENEAU, D. **El ethos y la voz de lo escrito**. Tradução de Ramón Alvarado. **Versión. Estudios de Comunicación y Política**, Ciudad de México, n. 6, p. 79-92, 1996. Disponível em: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/87/87>. Acesso em: 01 mar. 2024.
- MARCOLINO, José; GONZAGA, Luiz. Pássaro carão. In: GONZAGA, L. **Ô vêio macho**. RCA Records Label, 2000. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2Y91SW4ys7qUUecwvjwCpK?si=4ebecabc289b4576>. Acesso em: 01 maio 2024.

MEDINA, M F. R; MEDINA, M. A. R. Aboio: poesia e canto no compasso do gado. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, v. 21, p. 51-72, 2017. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/12>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MELO JUNIOR, J. N. B. Assimetria e simetria na entrevista oral radiojornalística. **VERBUM**, v. 9, n. 2, p. 290-311, set. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verbum/article/view/48400>. Acesso em: 09 set. 2024.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **“O duro aço da voz” do Pessoal do Ceará:** investimento vocal, cenografia e ethos. E-book. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2021. (Estudos da Pós-Graduação). Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/60676>. Acesso em: 27 set. 2021.

MENDES, M. D. N. O investimento vocal do Pessoal do Ceará: um canto torto feito faca. **Revista (Con)Textos Linguísticos**, Vitória, v. 15, n. 30, p. 57-77, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/35168>. Acesso em: 15 ago. 2023.

MENDES, M. D. N. **Uma voz que merece ser ouvida:** o animal em canções para crianças. São Luís: I Jornada de Linguística Textual, 2019. (Comunicação Oral).

MENDES, M. da D. N.; ALEXANDRE, A. B. . A intervocalidade mostrada em canções para crianças. **DISCURSIVIDADES**, v. 2, n. 1, p. 7-27, 2018. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/REDISC/article/view/878/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

MENDES, M. D. N. **O duro aço da voz:** investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará. 2013. 339 f. Tese (Doutorado em Linguística), Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8236>. Acesso em: 10 jul. 2023.

MENESES, J. **Cachoeira do Cantarino:** Exu, eu amo o meu lugar!. Prefeitura de Exu (Site) Publicado em: 29 abr. 2024. Disponível em: <https://www.exu.pe.gov.br/cachoeira-do-cantarino-exu-eu-amo-o-meu-lugar/#>. Acesso em: 20 ago. 2024.

MORAES, Jonas Rodrigues de. **“Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatu e baião”:** a musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. 2009. 223 f. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13192>. Acesso em: 25 jun. 2022.

NEGREIROS, S. **Homenagem a Zé Dantas.** Tribuna do Norte, 2010. Disponível em: <https://tribunadonorte.com.br/colunas/quadrantes/homenagem-a-ze-dantas/>. Acesso em: 9 set. 2024.

OLIVEIRA, J. F. de. Origens, desenvolvimento e aspectos do coronelismo. **Revista Sem Aspas**, Araraquara, v. 6, n. 1, p. 74–84, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/10249>. Acesso em: 7 maio 2024.

PRESEPADA (verbete). In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Presepada/>. Acesso em: 18 jul. 2024.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão.** Luiz Gonzaga: a poetic and musical synthesis of the sertão. (Coleção Juazeiro). 2.ed., Fortaleza: Expressão Gráfica Ed., 2012.

RAMALHO, Elba Braga. Aspectos do falar nordestino em Samarica Parteira. **Revista de Letras.** Fortaleza, v. 20, n. 1/2, p. 30-36, jan./dez. 1998. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/16534>. Acesso em: 01 abr. 2024.

REDAÇÃO MUNDO ESTRANHO. Por que os cachorros abanam o rabo?. Revista Superinteressante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-os-cachorros-abanam-o-rabo>. Acesso em: 01 abr. 2024.

RIBEIRO, José Eraldo Neves. **O processo de construção do discurso da identidade nordestina na música de Luiz Gonzaga.** 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2015. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/12682>. Acesso em: 21 jun. 2022.

RIBEIRO, Neila Lidiany *et al.* **Cavalos & jumentos do Brasil:** raças e ecótipos. Campina Grande: Instituto Nacional do Semiárido, 2023. Disponível em: <https://socio.abraveq.com.br/wp-content/uploads/2024/01/Cavalos-e-Jumentos-do-Brasil-2023.pdf>. Acesso em: 01 jul 2024.

ROCHA, I. G. V.. A identidade cultural nordestina na música de Luiz Gonzaga a partir dos níveis fonéticos. **Revista dEsEnrEdoS.** v. 5. n. 19, dezembro de 2013. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/19-Artigo-LuizGonzaga-Italo.pdf> . Acesso em: 04 jul. 2022.

RODOLFO, R. **Em Pernambuco, Missa do Vaqueiro celebra a fé do povo sertanejo.** Brasil de fato, 2022. Disponível em: <https://www.brasildefatope.com.br/2022/08/17/em-pernambuco-missa-do-vaqueiro-celebra-a-fe-do-povo-sertanejo>. Acesso em: 04 jul. 2023.

SANTOS, Jaqueline Maria. **História e memória de parteiras do Rio de Contas/Bahia:** saberes da arte de partejar. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicas e Contemporaneidade), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, p.133, 2016. Disponível em: <http://www2.uesb.br/ppg/ppgrec/wp-content/uploads/2017/03/Jaqueline-Maria-Santos.pdf>. Acesso em: 20 mar.2024.

SENAR, Serviço Nacional de Aprendizagem Rural. **Equideocultura: manejo e alimentação.** (Coleção SENAR, 185). Brasília: Senar, 2018. Disponível em: <https://www.cnabrasil.org.br/assets/arquivos/185-EQUIDEOOS.pdf>. Acesso em 01 abr. 2024.

SILVA, Maria Neile Alves da. **Os forrozeiros e seu outro feminino:** a constituição discursiva de estereótipos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jakson do Pandeiro e Dominguinhos. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/6626>. Acesso em: 29 jun. 2022.

SILVA, Luciano do Nascimento. **Analizando o discurso cantado:** o papel do homem e da mulher em músicas de Luiz Gonzaga e Jackson do pandeiro. 2017. TCC Letras- Inglês (Curso presencial). Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/3311>. Acesso em: 10 jul. 2022.

SILVA, Larissa Maria; SILVA, Marta Helena. Samarica Parteira: viagem pelo universo nordestino. In: COLÓQUIO IX CONGIC, 2013, Rio Grande do Norte. **Anais Eletrônicos** [...] Rio Grande do Norte: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PROPI), 2013. P.0182-0190. Disponível em: <https://www2.ifrn.edu.br/ocs/index.php/congic/ix/paper/viewFile/1053/325>. Acesso em: 10 abr. 2024.

SILVA, Plínio Pinto; Chieffi Armando. Demarcação das regiões do corpo no cavalo: pESCOço e tronco. **Revista da Faculdade de Medicina Veterinária**, Universidade de São Paulo, v. 2, n. 3, p. 127-150, 1943. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfmvusp/article/view/62123>. Acesso em: 5 maio. 2024.

SILVEIRA, Maria Claurênia A. de. Samarica Parteira - uma mulher no sertão de Luiz Gonzaga. In: MACHADO, CJS., SANTIAGO, IMFL., and NUNES, MLS., (Orgs.). **Gêneros e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares [online]**. Campina Grande: EDUEPB, 2010. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/tg384/pdf/machado-9788578791193-10.pdf>. Acesso em: 20 abr.2024.

SOUZA, R. #1 **Música de passarinho: Acauã, a ave que chama seca para o sertão**. Revista URU, 2018. Disponível em: <https://www.revistauru.com/post/acau%C3%A3-herpetotheres-cachinnans-laughing-falcon>. Acesso em: 20 jun. 2024.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SKORGE, Silva. Os sufixos diminutivos em português. In: **Boletim de Filologia**, tomo XVI, fascículos 3 e 4. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos.1958. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/lingua-1.html>. Acesso em: 06 maio 2024.

TELES, José. **Zé Dantas**: Há 100 anos nascia o fazedor de “hits” cantados por Luiz Gonzaga. Revista Continente, Recife, ed. 242, 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/242/ze-dantas>. Acesso em: 30 set. 2024.

TOADA (verbete). In: ENCICLÓPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>. Acesso em: 06 de julho de 2024.

UCHÔA, M. Zoopoética e zoontologia: A questão do animal entre a literatura e a filosofia. **Revista Lampejo**, v. 9, n. 1, p. 212-221. Disponível em: http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-17-vol_9_n_1/12_-_Zoopoetica_e_zoontologia.pdf. Acesso em 02 jul. 2022.

ANEXOS

ANEXO A - Letras das canções

Sabiá (2016)

Luiz Gonzaga / Zé Dantas

A todo mundo eu dou psiu
Perguntando por meu bem
Tendo um coração vazio
Vivo assim a dar psiu
Sabiá vem cá também
Tu que andas pelo mundo (sabiá)
Tu que tanto já voou (sabiá)
Tu que cantas passarinho (sabiá)
Alivia minha dor
Tem pena d'eu (sabiá)
Diz por favor (sabiá)
Tu que cantas passarinho (sabiá)
Alivia minha dor
Sabiá

Assum Preto (2016)

Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira

Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)
Tarvez por ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis)
Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)
Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus.

Vaca Estrela e boi Fubá (1984)

Patativa do Assaré

Seu dotô, mi dê licença
 Pra minha história contá
 Hoje eu tô numa terra estranha
 E é bem triste o meu pená
 Mas já fui muito feliz
 Vivendo no meu lugá
 Eu tinha cavalo bom
 Gostava de campeá
 E todo dia aboiava
 Na porteira do currá

Êi, ah! ah!Êi, ah! ah!
 Ê êê vaca Estrela Ôôô boi Fubá

Eu sou fio do nordeste
 Não nego meu naturá
 Mas uma seca medonha
 Me tangeu de lá prá cá
 Lá eu tinha meu gadinho
 Num é bom nem alembrá
 Minha linda vaca Estrela
 E meu belo boi Fubá
 Quando era tardezinha
 Eu começava aboiá

Êi, ah! ah!Êi, ah! ah!
 Ê êê vaca Estrela Ôôô boi Fubá

Aquela seca medonha
 Fez tudo se atrapaiá
 Não nasceu capim no campo

Prá o gado sustentá
 O sertão se isturricô
 Fez os açude secá
 Morreu minha Vaca Estrela
 Se acabô meu Boi Fubá
 Perdi tudo quanto tinha
 Nunca mais pude aboiá

Êi, ah! ah!Êi, ah! ah!
 Ê êê vaca Estrela Ôôô boi Fubá

Hoje nas terra do sú
 Longe do torrão natá
 Quando vejo em minha frente
 Uma boiada passá
 As águas corre dos óio
 Começo logo a chorá
 Lembro minha vaca Estrela
 E o meu belo Boi Fubá
 Cum saudade do nordeste
 Dá vontade de aboiá

Êi, ah! ah!Êi, ah! ah!Ê êê vaca Estrela
 Ôôô boi Fubá

Asa Branca (2016)

Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira

Quando oiei a terra ardendo
Qua fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, uai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornaia
Nem um pé de prantação
Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse a deus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Para eu voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus oio
Se espalhar na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

A volta da Asa Branca (2005)

Zé Dantas – Luiz Gonzaga

Já faz três noites
Que pro norte relampeia
A asa branca
Ouvindo o ronco do trovão
Já bateu asas
E voltou pro meu sertão
Ai, ai eu vou me embora
Vou cuidar da prantação

A seca fez eu desertar da minha terra
Mas felizmente Deus agora se alembrou
De mandar chuva
Pr'esse sertão sofredor
Sertão das muié séria
Dos homes trabaiaidor

Rios correndo
As cachoeira tão zoando
Terra moiada
Mato verde, que riqueza
E a asa branca
Tarde canta, que beleza
Ai, ai, o povo alegre
Mais alegre a natureza

Sentindo a chuva
Eu me arrescordo de Rosinha
A linda flor
Do meu sertão pernambucano
E se a safra
Não atrapaiá meus pranos
Que que há, o seu vigário
Vou casar no fim do ano.

Pássaro Carão (2000)

José Marcolino e Luiz Gonzaga

Pássaro Carão cantou
Anum chorou também
A chuva vem cair
No meu sertão
Vi um sinar, meu bem
Que me animou também
Ainda ontem vi
Póvora no chão } bis

É bom inverno que vem
É chuva cedo que tem
O nosso plano de além
É de casa

Se Deus quiser
Agora faço um ranchinho
Prá nós juntinho, meu bem
Nelé morar

Boiadeiro (1990)

Klécius Caldas – Armando Cavalcanti

Vai boiadeiro que a noite já vem
Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem

De manhazinha quando eu sigo pela estrada
Minha boiada pra invernada eu vou levar
Quatro cabeça é muito pouco é quase nada mas não tem outras mais bonitas no lugar

Vai boiadeiro que o dia já vem
Levo o teu gado e vai pensando no teu bem

De tardezinha quando eu venho pela estrada
A fiarada ta todinha a me esperar
São dez fiinha é muito pouco é quase nada mas não tem outros mais bonitos no lugar

Vai boiadeiro que a tarde já vem
Leva o teu gado e vai pensando no teu bem

E quando eu chego na cancela da morada
Minha Rosinha vem correndo me abraçar
É pequenina é miudinha é quase nada mas não tem mais bonita no lugar

Vai boiadeiro que a noite já vem
Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem

Siri jogando bola (1998)

Luiz Gonzaga – Zedantas

(Lá no mar)
 Vi dois siri jogando bola
 (Lá no mar)
 Vi dois siri bola jogar
 (Lá no mar)
 Vi dois siri jogando bola
 (Lá no mar)
 Vi dois siri bola jogar

Fui passear
 no país do tatu-bola
 onde o bicho tem cachola
 e até sabe falar,
 eu vi um porco
 passeando de cartola,
 um macaco na escola
 ensinando o bê-a-bá

(Lá no mar)
 Vi dois siri jogando bola
 (Lá no mar)
 Vi dois siri bola jogar
 (Lá no mar)

Eu vi um peba
 de batina e de estola,
 vi um bode de pistola
 numa farda militar,
 vi um mosquito
 ser pegado pela gola
 e ser preso na gaiola
 por ser bebo e imorá.

(Lá no mar)
 Vi dois siri jogando bola
 (Lá no mar)
 Vi dois siri bola jogar
 (Lá no mar)

Eu vi um sapo
 balançando uma sacola

num salão pedindo esmola
 pro enterro dum preá;
 vi uma porca
 com dois brinco de argola
 de batom, – mas que graçola! -,
 dando beijos num gambá

(Lá no mar)
 Vi dois siri jogando bola
 (Lá no mar)
 Vi dois siri bola jogar
 (Lá no mar)

Numa oficina
 vi um rato bater sola,
 repicando na viola,
 eu vi um tamanduá.
 Vi um veado
 com dois par de castanhola,
 vestidinho de espanhola,
 requebrando pra daná

(Lá no mar)
 Vi dois siri jogando bola
 (Lá no mar)
 Vi dois siri bola jogar
 (Lá no mar)

Vi um elefante
 cozinhar na caçarola,
 armoçar todo frajola
 e a dentuça palitar,
 vi um jumento
 beber vinte Coca-Cola,
 ficar cheio que nem bola
 e dar um arroto de lascar.

(Lá no mar)
 Vi dois siri jogando bola
 (Lá no mar)
 Vi dois siri bola jogar
 (Lá no mar).