

De Cancioneiro a Cantador: Uma Transgressão Medieval

Prof.^a. Dr.^a. Elinês de Albuquerque Oliveiraⁱ
Mestrando Francisca Sales Marianoⁱⁱ

Resumo: Este trabalho aborda uma análise comparativa sobre a oralidade na Literatura Medieval e Contemporânea, no *Auto da Catingueira* de Elomar Figueira Mello (1983). No qual, será investigado a construção semiótica do autor, pelo processo de Modelização (Lótman, 1978), visando a ressignificação dos cancioneros medievais pelos cantadores de viola e sua cantoria no duelo pelo amor da jovem e bela pastora Dassanta. O cenário da realeza, é reconfigurado pelos desatinos da catingueira. Os temas recitados pelos cantadores são norteados nas lutas sertanejas e fazeres cotidianos a partir de histórias contadas de feira e feira por gerações. As raízes ibéricas foram marcadas pela característica medieval-sertaneja e pela tradição oral dos cavaleiros, que percorrem no tempo transgredindo novas formas significativas no *Auto*. Assim, o presente trabalho discutirá as transformações seculares referentes a temas medievais, na relação de passado e presente.

Palavras-chave: cantador, semiótica, transgressão medieval.

1 Da Tradição à Transgressão

A Literatura Popular ou Medieval se origina na Idade Média (600 – 1500), no período intermediário da Era Clássica e da Contemporaneidade. Originada como manifestação independente ao sistema linguístico eclesiástico, a Literatura Medieval tem como característica principal a utilização do regionalismo na linguagem oral, desconsiderando o Latim, língua oficial da Igreja Católica. Assim, a Cultura Popular se solidificou e começou a dar “lugar a focos de línguas nacionais como o italiano, o francês provençal e o português galático” (Lyuten, 1983. p.17).

Nos séculos XII, XIII e XIV, surgiu em Portugal o Movimento Poético, denominado Trovadorismo. Este Movimento irradiou-se na Península Ibérica (Portugal e Espanha), na região norte de Portugal e na Galiza. A região meridional da França tornou-se um grande centro de atividade lírica. As cruzadas propiciaram uma grande movimentação humana, os fiéis procuravam estadia em Lisboa, por ser o lugar mais próximo para embarcar com o destino a Jerusalém, essa movimentação introduziu em Portugal a nova moda poética, expandindo por toda Europa.

Segundo Moisés (2006), foi fácil adaptar-se à realidade portuguesa, graças ao ambiente favoravelmente predisposto, formado por uma espécie de poesia popular de velha tradição. A fusão de ambas as correntes (a provençal e a popular) explica o caráter próprio assumido pelo trovadorismo em terras portuguesas. Na Provença, o poeta era chamado de trovador, no norte da França, chamava-se *trouver* (achar), os poetas deviam ser capazes de achar sua canção, de compor. Os trovadores produziam poemas em galego-português, em virtude da unidade linguística entre Portugal e Galiza. Para os cancioneros havia uma estreita relação entre a poesia, a música, o canto e a dança. Os poemas trovadorescos dividem-se em: lírico-amorosa, compondo as cantigas de amor e as cantigas de amigo; e a satírica, compondo as cantigas de escárnio e as cantigas de maldizer. As cantigas medievais foram compostas para serem acompanhadas por instrumentos musicais, como a viola, a flauta e outros.

Sendo transmitida oralmente, é natural que muito da poesia trovadoresca acabasse desaparecendo. (...) Com o tempo, a fim de avisar a memória incapaz de reter diferentes composições, as letras passaram a ser transcritas em pequenos cadernos de apontamentos. (MOISÉS, 2006. p.23)

1 | i. Prof.^a. Dr.^a Elinês de Albuquerque Oliveira, UFPB.
ii. Mestranda Francisca Sales Mariano, UFPB.

Com objetivo de resguardá-las ou de não haver nenhum extravio, as cantigas medievais foram documentadas em coletâneas de canções, chamadas cancioneros. Poucas dessas produções foram contempladas. No Brasil, a bibliografia das cantigas era diminuta. Os romances de cavalaria não chegaram ao sertão. O conhecimento dos cancioneros se restringiu a alguns livros: Missão Abreviada, Lunário Perpétuo, Manual Enciclopédico e o Dicionário de Fábula. A ciência se totalizava na História do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França.

A literatura oral recitada pelos jograis ambulantes na Idade Média (1450) passou a ser escrita em folhetos de papel ordinário e ser vendidas por preço barato. Surge a literatura em folhetos ou literatura de cordel.

O princípio da Literatura de Cordel está ligado à divulgação de histórias tradicionais que tratam de narrativas de tempos passados conservados e transmitidos por meio da memória popular; são os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas, de guerras ou viagens ou conquistas marítimas. (DIÉGUES JR, 1977. p.3)

A Literatura de Cordel no nordeste tem raízes lusitanas, foi trazido ao Brasil pelos colonizadores, e instalado na Bahia e nos demais estados do Nordeste com traços de origem espanhola. Os primeiros poetas populares narravam sagas em verso, visto que, o povo nordestino também não sabia ler e suas histórias eram decoradas e recitadas na feira. Deste modo, a literatura oral tornou-se característica fundamental da cultura popular.

O Brasil foi colonizado no século XVI, coincidindo com o esplendor intelectual português. Os soldados, marinheiros e colonos, trouxeram ao Brasil os costumes, os gêneros literários e a criação artística medieval. O romanceiro Português foi adaptado para adequar-se ao novo ambiente, o diálogo cultural resultou uma arte literária distinta, modificada de acordo com a época e com o momento histórico.

Os romances recebidos em Portugal trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval. Os Cavaleiros andantes, as esposas heroicas, os guerreiros são registrados a partir da oralidade na memória coletiva. O sertão brasileiro recodificou os romances e as antigas histórias que encantaram os rudes colonos à sua cultura, inserindo-os aos ritmos da cantoria, nas suas tradições guerreiras ou religiosas.

Segundo Lótman (1998) a cultura é a recodificação da informação em textos. É o processo de tradução da tradição, ou seja, os textos que já possuem sentido para um grupo social, fazem parte da memória deste grupo, e vão se reorganizando a partir de encontros dialógicos com outros grupos. Assim, a cultura é traduzida para linguagens que estão enraizadas em seu próprio ambiente, em sua tradição, resultando novos signos, linguagens e textos.

[...] cultura é uma acumulação histórica de sistemas semióticos (linguagens). A tradução dos mesmos textos para outros sistemas semióticos, a assimilação dos distintos textos, o deslocamento dos limites entre os textos que pertencem à cultura e os que estão além dos seus limites constituem o mecanismo da apropriação cultural da realidade.(LÓTMAN apud OSIMO, 2006).

A literatura de cordel encontrou no Nordeste Brasileiro, um ambiente favorável para a abdição da cultura iminente, primeiro pelas condições étnicas, a convivência entre os portugueses e os escravos africanos propiciou uma relação cultural; segundo pelo ambiente social que fornecia condições necessárias para o surgimento da arte popular. Essa manifestação cultural se difundiu, ao serem reestruturada pelo processo de modelização (Lótman, 1978), tendo por base as condições

1 | i. Prof^a. Dr^a Elinês de Albuquerque Oliveira, UFPB.
ii. Mestranda Francisca Sales Mariano, UFPB.

sociais de formação do Nordeste.

[...] a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIÉGUES JR, 1977. p.6)

O *cantador*, narra histórias retiradas da memória coletiva com variedade de temas, temos os tradicionais conservando as narrativas inspiradas na cultura ibérica e os contemporâneos refletidos na vivência popular. A transformação ou ressignificação nordestina através do Sistema Modelizante Secundário (Lótman, 1978), acontece a partir dos temas contemporâneos, como narrar os feitos dos cangaceiros, as espertezas de heróis, uma história de amor, temas sobrenaturais ou fatos de interesse público, pois os cantores de improviso, itinerantes, divulgavam as notícias nos lugares mais distantes, os acontecimentos do Brasil. Todas essas composições eram narradas em verso. A literatura popular existe em outros países, mas nenhuma é tão relevante quanto a do Nordeste (...) Aqui, no Nordeste, ela resiste e se transforma cada vez mais. (CANTEL, 1993. p.16).

A construção literária dos versos também apresentou mudanças no nordeste. Os versos primitivos dos desafios eram cantados em quadras ABCB (quatro versos ou quatro pés), a métrica se manteve em sete sílabas (heptassílabo ou redondilha menor) e em tom menor, recentemente foi cantado em sextilha (seis versos), denunciando a estética atual. As décimas (dez versos) na Espanha era ABABACDDC, em Portugal era ABBAECCDDE, enquanto no Brasil sertanejo é ABBAACDDC. No contexto nordestino, a versificação da poesia popular, em geral é a sextilha hexassilábica (seis versos com seis sílabas) ou a décima heptassilábica (dez versos com sete sílabas) de rimas contínuas, esses versos são mais utilizados nas cantorias, devido a facilidade de memorização. Há também as septilhas (sete versos) e oitavas (oito versos).

2 O Cantador de Viola e o Desafio na Cantoria

O cantador é o jogral, o artista ambulante, os animadores de festas nas cidades, castelos e dos torneios da Idade Média, que canta as trovas dos trovadores e que durante séculos, cantou a história da região, as gestas, as lutas e as ações do homem simples. É a memória coletiva de um povo sem história. No Brasil, a cantoria segue a mesma tradição, os poetas ambulantes vão de feira em feira, com sua viola, divertindo o povo, cantando histórias de grandes reinos, numa melodia, monótona, por possuir a função de acompanhar a letra do poema. O cantador, proveniente do meio rural, em geral era analfabeto e orgulhava-se do seu estado e da sua inteligência. Atualmente são plantadores, que não recusam desafios.

Não podem resistir à sugestão poderosa do canto, da luta, da exibição intelectual ante de um público rústico, entusiasta e arrebatado. Caminham léguas e léguas, a viola ou a rabeça dentro de um saco encardido, às vezes cavalgando animal emprestado, de outras feiras a pé, ruminando o debate, preparando perguntas, dispondo a memória. (CASCUDO, 1984. p.127)

Os cantadores deixam o roçado, a casa, em busca de aventuras para enfrentar um adversário famoso, com as trovas nos lábios, para versejar em *tournées* nas feiras que dura a noite toda ou até uma semana, assim como fazia os trovadores medievais, como Amadis de Gaula, os cavaleiros da Távola Redonda que desde as Cruzadas, trovadores e jograis andavam de reino em reino cantando suas gestas. Essas Novelas de Cavalaria foram escritas pelos trovadores e cantavam os combates entre os vilões e heróis, o rapto de donzelas. São influências ibéricas na formação da Cultura

1 | i. Prof^a. Dr^a Elinês de Albuquerque Oliveira, UFPB.
ii. Mestranda Francisca Sales Mariano, UFPB.

Brasileira, principalmente na Região Nordeste.

Os cantadores são indispensáveis na feira e nas festas populares, no meio dos ruídos do povo, sobressai a voz anunciadora, áspera e gritante e o som da viola intercalando o canto, é raro o cantador que tem boa voz, eles não entoam com sonoridade, cantam em tom acima da afinação do instrumento, ficam atentos para não perder a cadência rítmica do verso.

Outrora, nas festas sertanejas não podiam faltar um par de cantadores para cantar as trovas de louvor, ou louvação. Os cantadores tinham que brindar dos donos das casas, nos casamentos, batizados, aniversários. Se os cantadores estão em casa de residência ou num terreiro de fazenda, é costume saudarem os donos ou as pessoas presentes, louvando os méritos de uns, criticando a outros, de modo a atrair a atenção do auditório. (DIÉGUES JR, 1977. p.16).

Os cantadores utilizavam os signos não-verbais, curvando-se diante dos nubentes, colocam os instrumentos aos pés, significando a suprema homenagem, depois os noivos levantam a viola e a rabeça e entregam aos cantadores para fazerem a louvação. A maior homenagem dos cantadores é colocar o instrumento nos pés da pessoa escolhida, e quando desistem de cantar, ou são vencidos, emborcam os instrumentos. Se for uma peleja, ganhará aquele que cantou o último verso. Se o cantador quiser mudar o modelo na cantoria tem que avisar ao seu adversário, e o próprio cantor tem que ser o primeiro, não se pode recusar nenhum estilo na cantoria.

Sabendo que todo signo é portador de significado, Lóttman (1978), afirma que este signo é transmitido a um receptor, utilizando um meio, e na outra extremidade do processo, algo ou alguém o interpreta, o decodifica. Nos signos da cantoria, há uma decodificação da informação que se transforma e se modeliza, resultando a ressignificação nas ações do cantor.

Modelização funda-se em, pelo menos, dois pressupostos básicos: um diz respeito à ideia de que a transformação dos sinais em informação é um processo genuinamente semiótico uma vez que resulta na tradução desses sinais em signos. (ZALIZNIÁK, IVÁNOV, TOPÓROV, 1979. p.84)

Ao lado do cantador de viola, existe a cantoria sertaneja que é herança dos romances portugueses reaparecendo como recordações inesquecíveis de antigas leituras e memorizações seculares. Sendo assim, a cantoria sertaneja pode ser tradicional, herdada do medievo e pode ser repentista (poesia de improvisação), chamado peleja ou desafio. As pelejas denominam-se de tenos provençais (batalha poética entre improvisadores), se igualam aos trovadores da Idade Média, versem emboladas e quadras, são canções ora sentimentais ora satíricas.

Os tipos de desafios na cantoria são diversos, destacaremos alguns, como: O Mourão ou Trocado pode ser de cinco e de sete pés. O Mourão de cinco pés cada cantador canta um verso e o primeiro cantador termina cantando três, o Mourão de sete pés, o cantador diz dois versos, o adversário diz outros dois e o cantador termina com três versos. Além de Carretilha ou parcela, sextilha, martelo, quadrão a nove por seis e o amebau, era o canto alternado e os interlocutores deviam responder com igual número de versos.

Podemos analisar na obra *Auto da Catingueira* de Elomar Figueira Mello, os séculos de uma cultura musical, resultante da unificação do medievo com o cancionero nordestino, que compôs suas cantorias utilizando a estética popular no drama de dois cancioneros que se desafiam na cantoria pelo amor da pastora Dassanta.

3 Auto da Catingueira: Uma construção Semiótica

O *Auto da Catingueira* retoma a poesia trovadoresca cantada no período da Idade Média e manifestada ao longo dos séculos. Percebemos que o autor modeliza o gênero *ópera-nordestina*, apropriando-se de elementos culturais da realidade sertaneja, para compor a música na obra, tendo a

1 | i. Prof^a. Dr^a Elinês de Albuquerque Oliveira, UFPB.
ii. Mestranda Francisca Sales Mariano, UFPB.

cantoria popular como gênero musical, com o ritmo e melodia típica do sertão; os instrumentos musicais da cantoria, como: violões e violas, somados com o violoncelo, flauta doce, transversal, de taquara, sax tenor e clarinete; e como solistas: o narrador, os cantadores de viola, Chico das Chagas e o Cantador do Nordeste que contendam até a morte, e a bela pastora Dassanta, com seu canto lírico.

Há transcendência da estética contemporânea, uma vez que, o autor coloca em um mesmo cenário o tradicional e o contemporâneo dialogando-os mutuamente, apresentando as distinções artísticas de cada época e as transformações estéticas e temáticas ressignificadas pelo nordeste brasileiro. O *cantador*, narra histórias retiradas da memória coletiva com variedade de temas. Temos os temas tradicionais conservando as narrativas inspiradas na cultura ibérica e na tragédia contemplavam-se as famílias nobres. Já nos temas contemporâneos eram refletidos na vivência popular. A transformação ou ressignificação nordestina através do Sistema Modelizante Secundário (Lóttman, 1978), acontece a partir dos temas contemporâneos, como: narrar os feitos dos cangaceiros, falar dos desatinos e pobreza do sertão nordestino, das espertezas de heróis, trocar o cenário da realeza pela feira livre, apresentar uma história de amor, temas sobrenaturais ou fatos de interesse público.

As variações na tessitura sônica do Auto da Catingueira, destaca as escolhas do autor na composição teatral, tais como: a construção da peça é barroca, o canto tem raízes ibéricas, o discurso é gerado pela tradição oral, com característica medieval-sertaneja, o enredo é projetado numa realidade do passado. A obra tem como tema a Caatinga, e subtemas, a cantoria, a vida, o trabalho, a existência, o amor, a morte. O autor trabalha com linguagens visuais, apresentando o mundo mitológico da personagem Dassanta, além de utilizar efeitos sonoros de sinos e ruídos de criação animal, a fim, de relacionar a vida campestre da jovem pastora. Outro efeito destacado no desfecho da peça é o trincado das facas dos violeiros, que deixam suas violas para decidir nas armas a peleja e o desafio pelo amor de Dassanta. É uma ficção que eu mostro com uma certa atemporalidade, é uma ficção de coisas que já existiam, que existem e que ainda vão existir. (ELOMAR, apud RIBEIRO, 1996. p.16).

Essa ficção canta as lutas sertanejas e fazeres cotidiano, conta as histórias do povo sertanejo, recolhidas e ouvidas de feira em feira. É nessa tradição que a peça se constrói, pois o Auto da Catingueira narra uma história que foi contada por gerações, sobre um duelo pelo amor de uma bela e jovem pastora Dassanta. Nessa disputa, os dois cantadores de viola, armam-se com seus instrumentos musicais, ou seja, suas violas, fazendo repentes com gêneros quase extintos, como *a tirana*, *o coco voltado* e *a parcela*. Todos esses gêneros musicais foram utilizados como variantes da linguagem musical destacada na peça e dialogada de forma bem enfática, com o teatro.

A música está presente no desenrolar de toda a trama, exceto em dois momentos. No 3º Canto: *Tirana da Pastora*, onde a personagem Dassanta faz um Recitativo e no 5º Canto: *Das Violas da Morte*, quando num pequeno trecho, o narrador conclui a peça, do mesmo jeito que começou, dizendo que a história foi contada por várias pessoas, chegou até ele, mas continuará sendo transmitida. Esse trecho destaca a tradição oral, alcançando gerações. O canto na peça exerce uma função significativa no teatro de Mello, contém variações de entonação, o ritmo oscila de acordo com os acontecimentos, há trocas de gêneros musicais, que servem de desafio para o adversário, os instrumentos musicais também são utilizados como efeito de sentido, no 3º Canto, o som da flauta ressoa o uivar dos ventos em terras desertas, da solidão de Dassanta no pastoreio das cabras, o sentido é completado com sua voz soprano e com seu timbre vibrante, transmite o sentimento de Dassanta pelo tropeiro Chico das Chagas.

Do mesmo modo que o teatro utiliza seus códigos para enfatizar uma cena, Elomar Mello trabalha simultaneamente com o estribilho, tanto no canto de Dassanta, como no canto do desafio. Neste canto do desafio, a música é apresentada em dois níveis: no profissionalismo do Cantador do Nordeste que demonstra erudição no seu canto em relação aos gêneros de cantoria de sua região. E

1 | i. Prof^a. Dr^a Elinês de Albuquerque Oliveira, UFPB.
ii. Mestranda Francisca Sales Mariano, UFPB.

na vivência popular do tropeiro, pois apesar do seu conhecimento limitar-se aos gêneros da região, o violeiro transpassa as porteiças musicais, estruturando suas experiências de vida em tropas.

4 A Modelização do Trágico no Auto da Catingueira

O teatral Auto da Catingueira é uma comovente tragédia da contemporaneidade, escrita por Elomar Figueira Mello, um músico, tocador de viola e cantador de feira de Vitória da Conquista, Bahia, que exerce em paralelo à atividade de compositor o trabalho de arquitetura, seu principal meio de sustento. Mesmo estudando na capital bahiana, retorna à sua cultura sertaneja e sua crença, tornando-se historiador do povo, dos seus costumes e de suas vivências na Catingueira. Mello compartilha a sua riqueza poética musical, com o gênero do teatro, sua obra foi levada em cena em 2011, no Palácio das Artes, Belo Horizonte, com a direção geral de Mello e com o elenco musical Xangai, Dércio Marques, Marcelo Bernardes, Saulo Laranjeira, Luciana Monteiro, Ocelo Mendonça e João Omar. Além de contar com a participação do Grupo Giramundo, que com diversas técnicas entram em cena com 16 bonecos, misturando-se ao elenco. O Auto da Catingueira foi composto em seis partes: Bespa ou Prólogo e cinco atos ou cantos. Os personagens são: um narrador, a pastora Dassanta, o tropeiro Chico das Chagas e o Cantador do Nordeste.

Relembrando o teatro medieval, o poeta resgata para o sertão, a universalidade da poesia clássica, ressignificando assim, pelo processo de modelização (Lótman, 1978). O autor Mello ao construir o Auto da Catingueira apropria-se das normas prescritas por Aristóteles (2005) ao trabalhar com a tragédia, utilizando no desenrolar dos fatos os valores empregados pelo mesmo, como: A Práxis (vida) é representada pela Mimesis (imitação) nas ações trágicas dos personagens, ou seja, no Mythos movido pela Hybris (traço excessivo de comportamento dos personagens), provocando a katharsis (reação emotiva) no público. Mesmo que o trágico destino de Dassanta tenha sido revelado antecipadamente pela Anagnorisis (conhecimento de algo desconhecido), há uma Peripécia (reviravolta das ações), o companheiro de Dassanta, o tropeiro Chico das Chagas, decide pela Hamartia (erro trágico), com isso, a Moira (fatalidade) desencadeia-se arrastando todos os envolvidos à fatalidade, resultando assim, o fim trágico ou catastrófico, chamado de Patético.

Podemos encontrar na obra, em ordem consecutiva, uma cadeia estética normativa de Aristóteles, no que se refere aos gêneros clássicos. Primeiro, o autor utiliza o gênero épico, que na figura do narrador onisciente, um violeiro, apresenta a vida de Dassanta no prólogo, e conclui a narrativa com um epílogo. Segundo, trabalha com o gênero lírico, no qual, o narrador dá voz a Dassanta para expor seus sentimentos e desejos da vida cotidiana. Terceiro, o gênero dramático, que no desafio dos violeiros, há uma intervenção de Dassanta a fim de contrapor o destino.

A obra em estudo é marcada pela mistura de gênero lírico e dramático, por isso, é classificada como drama lírico. Essa mistura de gêneros teatrais, somados à música tem como resultante o gênero operístico, gênero esse, trabalhado com maestria pelo autor e músico, que contempla em suas obras, temas da vida sertaneja, focalizando dois ângulos distintos: um com a visão interna, aproximada da vivência nordestina e o outro com a visão mais global, externa ao mundo apresentado.

Vimos que há um paralelismo na construção artística, uma mudança secundária na estética, pois a estrutura da tragédia permanece na obra. Como por exemplo:

A Bespa ou Prólogo faz invocação às bênçãos do Senhor para que o violeiro cumpra com a sua missão de cantador e também uma breve apresentação de Dassanta. A tradição da Bespa é ibérica, alude ao primeiro canto dos Luzíadas; herança poética dos clássicos do Ocidente, o autor contempla o gênero épico na Bespa e no I canto. Neste canto o narrador anuncia aos ouvintes que a sua função de cantador irá começar, por isso, pede apreço e atenção. O ambiente da feira é um lugar de movimento e poluição sonora, lugar de atualização das informações e por isso, ao mesmo tempo em que há falas interrompidas, há uma atenção redobrada por partes dos ouvintes, para as notícias

1 | i. Prof^a. Dr^a Elinês de Albuquerque Oliveira, UFPB.
ii. Mestranda Francisca Sales Mariano, UFPB.

do lugar. É neste contexto que o cantador aumenta sua voz, pedindo espaços nas rodas de conversas, para prevalecer seu canto e que depois da voz divina, venha ressoar a do cantador, com seu cantar.

Sinhores, dono da casa
O Cantador pede licença
Prá puxar a viola rasa
Aqui na vossa presença
Prás coisa qui eu fô cantano
Assunta imploro atenção
Iantes porém eu peço
A nosso Sinhô a benção [...]

I Canto: Da Catingueira - o narrador fala dos detalhes de Dassanta do aspecto físico, cultural e social. Sua trágica vida, de pobreza, dor e sofrimento são poetizadas pelo autor para gerar no público o sentimento de piedade, a Katharsis (Dispois da morte virô passo japiassoca assú). A beleza de Dassanta é reconhecida por gerações, no início da obra o autor apresenta as primeiras implicações da tragédia. A formosura de Dassanta é superior á todas as mulheres da região, **nos olhos a febre perdedêra** quem fixasse nesta beleza se apaixonava, Dassanta era a perdição do cantador, que compara a atração por algo conflituooso, que põe em risco a vida de quem por ela se apaixonava. Os **pépiqueno** simboliza a delicadeza da mulher, que mesmo pisando os chãos da catingueira, o seu andar é macio e sua pele é suave. Os **cabelo comprido** soltos ao vento é símbolo de força e feminilidade. E **imbaxo do vestido um bando de segredo** o vestido é instrumento de sensualidade que marca as curvas do corpo femenino de Dassanta, reforça o desejo e a imaginação dos olhos masculinos.

Conta as pessoa mais velha
Qui Dassanta era bunita que mitia medo
Tinha nos olho a febre perdedêra
Qui matava mais qui cobra de lajêdo
Os pépiqueno e os cabelo cumprido
Imbaxo do vestido um bando de segredo
Rica das mão vazia
Qui tinha de um tudo e nada pissuia [...]

II Canto: Dos Labutos – O narrador fala do dia-a-dia de Dassanta, de seu companheiro e de como se conheceram. O gênero lírico é contemplado no II, III e IV canto, pois falam das individualidades de Dassanta. Na obra, a paixão é vista como **febre**, a descrição desse sentimento, tanto está atribuído a Chico das Chagas como a Dassanta. A atração pelo seu companheiro, está pautada na força masculina, na coragem e na sua função de cantador. A oralidade é marcada nessa ária **uns conta quêles casô** quando o narrador apresenta incerteza nos acontecimentos, visto que na oralidade alguns detalhes são perdidos no tempo, mas a história permenece e sobrevive sem prejuízo de comunicação.

Dassanta junto dos pai
Prelê foi se paxonano
Pois o turuna pachola
Qui tinha pauta cum Cão
Mais pióquiûa pistola

Qui tingui febre ispanhola
Chegô cúa viola na mão
Uns conta quêles casô

III Canto: Das Visage e das Latumia - Dassanta que descreve a Tirana da Pastora, sua vida, sentimentos e frustrações. No recitativo, descreve sua interação mental com o real e imaginário, com as crendices, com o universo mítico, anterior à Filosofia.

Tirana da Pastora

Êh...
Sina cigana
Vida de onça
Vida tirana
É essa só de andança
E de vive prissiguino
A criação mûançaiê...

IV Canto: Do Pidido - é o canto mais lírico da obra. Dassanta se apresenta inteiramente feminina, está ao alcance de todos. Este canto é marcado pelos pedidos de Dassanta ao seu companheiro de coisas simples da feira. Também antecipa-nos seu trágico destino, profetizado por um cego “cantadô” (Anagnorisis). Nesta ária, ocorre variações na linguagem para marcar a oralidade da personagem, destacando a realidade social e histórica. As flexões dos vocábulos **Trazer** e **Para** é empregado como recurso estilístico capaz de hamonizar o poema e a música com a sonorização e melodia. No contexto nordestino, a feira é vista como lugar de fartura, de aquisição de bens e encontros, festas e diversão.

Já que tu vai lá **prá** fêra
Traga di lá **para** mim
Água da fulô qui chêra
Um nuvêlo e um carrin
Trais um pacote de misse
Meu amigo ah se tu visse
Aquele cego cantadô!
Um dia ele me disse
Jogano um mote de amô
Qui eu haverá de vivê
Pur esse mundo
E morre ainda em flô.

V Canto: Das violas da morte – Dassanta vai a uma festa com seu companheiro, encontra um violeiro de longe que se apaixona pela sua beleza. O violeiro desafia os cantadores presentes, convidando-os para uma peleja. Chico das Chagas vê-se obrigado a responder, mesmo temendo enfrentar um profissional do desafio, cantando gêneros desconhecidos versejando violência e humilhação. Depois de muita peleja, resolvem trocar de armas (Katharsis). Mesmo com a súplica de Dassanta, Chico das Chagas não desiste (Hamartia) e debate com facão (Moirá). Os três personagens terminam mortos (Patético). Os gêneros lírico e dramático são contemplados neste último canto.

Apois sim facão viola e mulé

Mulé viola e fação cumo quêra
São treis coisa qui in mîa vida intêra
Sempre fôro a minha perdição
Quano um dia mi intendi pur gente
Me ajoelhei pidi a meu pai a benção
Minha irirmã chorano minha mãe duente

Neste canto, o cantador age diferente dos demais cantadores diante de um prolongado desafio, quando não encontra jeito para vencer a batalha eles colocam a viola na sua frente, significando que o cantador está desistindo da peleja. Chico das Chagas ressignifica essa tradição, sem o uso da razão aceita o desafio do adversário colocando o facão na sua frente, e o destino em suas mãos. Ele verseja respondendo a sua companheira “Num tem jeito minha hora/ Chegô...” (Hamartia). O narrador retoma a sua fala e informa:

Cuan meu avô morreu
Dindinha contô
Cuano vovô morreu
qui foi triste aquela fonção
lá na Cabicêra
qui Dassanta a burrega marrã
foi encontrada num canto du terrêro
junto cuns violêro
mortos naquela manhã

Conclusão

O autor Mello ao retomar a poesia trovadoresca cantada no período da Idade Média coloca em um mesmo cenário o tradicional e o contemporâneo dialogando-os mutuamente, apresentando as distinções artísticas de cada época e as transformações estéticas e temáticas ressignificadas pelo nordeste brasileiro. Os elementos característicos da sua obra detalham minuciosamente o gênero épico, tanto no plano formal, como no plano dos conteúdos, visto que, a ação se desenvolve semelhante a das tragédias clássicas, a partir de uma revelação feita a seus protagonistas, arrastando todos os envolvidos para o fim trágico. No texto, encontramos as características da poética clássica, temos como exemplo: o épico, na figura do narrador onisciente (violeiro), no prólogo, apresenta a história de Dassanta e, conclui a narrativa em um epílogo; o lírico, pela exposição de individualidade, no segundo, terceiro e quarto cantos, fala da vida de Dassanta, dos seus anseios, suas crenças e sua feminilidade; o dramático, no V canto o desafio de violeiros com uma intervenção de Dassanta tentando evitar o destino, justifica a classificação da obra como drama lírico. Essas três características épicas somadas a música, resulta o gênero operístico do autor.

O trabalho visou apresentar o Auto da Catingueira, como exemplo de obra contemporânea, classificada como seguidora da nova estética e estruturada paralelamente a tragédia clássica, tendo em vista a modelização do trágico e dos componentes utilizados pelo autor para construção do gênero operístico-nordestino. As distinções artísticas de cada época foram citadas no decorrer do texto. As transformações estéticas e temáticas foram ressignificadas pela Semiótica da Cultura, a partir da reconfiguração dos componentes já existentes na tragédia para uma nova obra modelizada.

E como norteador das reflexões sugeridas pelo tema, utilizou-se os teóricos da Semiótica, destacando-se Yúri Lotman, na tentativa de sanar questionamentos sobre sua teoria e sobre o surgimento do processo da modelização da criação nordestina. Foi posto em destaque o conceito de Modelização, a relação intersemiótica de Teatro/Música e gêneros literários, a Literatura Popular a partir dos cantadores de viola e suas cantorias, a finalidade da tragédia e a transgressão da tradição

1 | i. Prof^a. Dr^a Elinês de Albuquerque Oliveira, UFPB.
ii. Mestranda Francisca Sales Mariano, UFPB.

medieval. Além de enfatizar os elementos trágicos da doutrina de Aristóteles que compõem a tragédia na obra de Elomar.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES, 384-322A.C. **A poética clássica**/Aristóteles, Horário, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruma. – 12. Ed. – São Paulo: Cultrix: 2005.

BAKHTIN, M. **O problema do texto**. In: Estética da Criação Verbal. Trad. Maria E.G.G. Pereira. São Paulo. Martins Fontes, 1992.

CANTEL, Raymond. **La littérature populaire brésilienne**, Centre de Recherches latino américaines, Poitiers, 1993.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
_____. **Vaqueiros e cantadores** / Luis da Camara Cascudo, - Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

DIÉGUES JR, Manuel. **Literatura de cordel**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1977.

GUINSBURG, J. (ORG). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LÓTMAN, Iúri. **A Arte Como Linguagem**. In: **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa; Editorial Estampa, 1978.

_____. **La semiosfera**. Semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta e de la cultura (Desidério Navarro, org.). Madrid: Cátedra

_____. **Sobre o Problema da Tipologia da Cultura, Elementos Estruturais Comuns Às Diferentes Formas de Arte**. In: SCHNAIDERMAN Boris (org.). Semiótica russa. Aurora Bernardini, Boris SCHNAIDERMAN e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (col. Debates, v. 162), 1979.

LYUTEN, Joseph Maria. **O que é Literatura Popular**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1973. (Coleção Primeiros Passos)

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu Moscou para o estudo da cultura**. S. Paulo: Ateliê Editorial/FAFESP, 2003.

_____. **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume FAFESP, 2007.

MAURILIO, Ernani & RENAUT, Adelina. **Introdução e comentário crítico e elucidativo do poema (Auto da Catingueira)**. Vitória da Conquista: Rio Gavião, 1983.

MELLO, Elomar Figueira. **A Carta in Bepas, Esponsais, Sertan**. Vitória da Conquista: Libreto sem data (Fotocópia).

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa** / Massaud Moisés. – São Paulo: Cultrix, 2006.

OSIMO, B. Logos group: **curso de Tradução**, Modena. Disponível em: http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_28?lang=bp.

1 | i. Prof^a. Dr^a Elinês de Albuquerque Oliveira, UFPB.
ii. Mestranda Francisca Sales Mariano, UFPB.

1 | i. Prof^a. Dr^a Elinês de Albuquerque Oliveira, UFPB.
ii. Mestranda Francisca Sales Mariano, UFPB.