UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
CURSO DE MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

JOANA PAULA COSTA CARDOSO E ANDRADE

# ARTICULAÇÕES ARMORIAIS: UMA ABORDAGEM DIALÓGICA/ INTERTEXTUAL DO UNIVERSO LITERÁRIO DO *LUNÁRIO PERPÉTUO*

CAMPINA GRANDE - PB

2013

**JOANA PAULA COSTA CARDOSO E ANDRADE**

# ARTICULAÇÕES ARMORIAIS: UMA ABORDAGEM DIALÓGICA/ INTERTEXTUAL DO UNIVERSO LITERÁRIO DO *LUNÁRIO PERPÉTUO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura Comparada em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof.ª Drª . Sueli Meira Liebig

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2013**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

A553a Andrade, Joana Paula Costa Cardoso e.
Articulações armoriais [manuscrito]: uma abordagem dialógica/intertextual do *Lunário Perpétuo* / Joana Paula Costa Cardoso e Andrade. – 2013.

**102 f.**

**Digitado.**

**Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2013.**
"Orientação: Profa. Dra. Sueli Meira Liebig, Departamento de Letras."

1. Movimento Armorial. 2. Cultura nordestina. 3. Intertextualidade. 4. Regionalismo. I. Título. II. Nóbrega, Antônio.

21. ed. CDD 791.4

**JOANA PAULA COSTA CARDOSO E ANDRADE**

# ARTICULAÇÕES ARMORIAIS: UMA ABORDAGEM DIALÓGICA DO UNIVERSO LITERÁRIO DO *LUNÁRIO PERPÉRTUO*

Aprovada em 09 de julho de 2013.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof.ª Drª. Sueli Meira Liebig (PPGLI/UEPB) Orientadora

Profª. Drª. Sudha Swarnakar (PPGLI/UEPB) Examinadora

Profª. Drª. Elinês Albuquerque Vasconcélos e Oliveira (PPGL/UFPB) Examinadora

**CAMPINA GRANDE - PB**

**JULHO/2013**

Este trabalho é dedicado a minha família, em especial aos meus pais, Maria das Neves e Abílio Matias, ao meu esposo João e ao meu filho Marco Antonio.

# AGRADECIMENTOS

A minha família pelo afeto, pelo cuidado, pelo apoio recebido e pela confiança a mim dedicada.

A todos os professores que contribuíram para minha formação acadêmica pelo reconhecido esforço e dedicação ao curso.

Um agradecimento especial, à Professora Sueli Meira Liebig pela atenção e cuidado durante a construção deste trabalho e pela amizade e respeito em nosso convívio acadêmico.

Ao Professor Peterson Martins Alves Araújo por me iniciar nos estudos do Movimento Armorial.

Aos colegas de sala, pelo companheirismo, pela troca de conhecimento e, sobretudo, pela amizade construída de modo sincero e duradouro.

A todos os meus amigos que, vivendo perto ou longe, estão sempre em meu coração e são afetuosamente queridos.

Ao brincante Antonio Nóbrega que com seu magnífico trabalho enaltece a cultura brasileira.

*Ao longo desses últimos trinta anos, aprendi loas, toadas e cantigas de cirandeiros, aboiadores e cantadeiras; aprendi choros, música de Banda Cabaçal e ponteados de violeiros, pifeiros e chorões; passos, gingados e mugangas de sambadores, dançarinos e brincantes. Esses cantos, toques e danças são as pedras do meu Céu e as estrelas do meu Chão. Com eles soletro, penso, e esperanço meu sonho humano. Através deles aprendi a amar o meu país e o seu povo. Eles são o meu Lunário Perpétuo.*

*Antonio Carlos Nóbrega*

## RESUMO

O Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna, tem por objetivo criar uma arte erudita que tenha por base os elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Para tanto, procura conduzir para esta finalidade várias formas de expressões artísticas como a música, a dança, a literatura, as artes plásticas e a canção, objeto de análise no presente estudo. Esta importante característica nos ajuda a dimensionar o caráter dialógico inerente ao Movimento Armorial. No cenário atual encontramos a figura do brincante Antonio Nóbrega como um dos artistas que melhor sintetizam a proposta armorial de integração entre as diversas formas de expressão. Nóbrega imprime em sua obra uma feição de grande valor cultural ao traçar relações entre as diversas influências que formam o arcabouço cultural brasileiro. Constitui nosso propósito neste trabalho analisar as referências intertextuais e seus processos de ocorrência presentes na coletânea de canções que compõem o seu espetáculo *Lunário Perpétuo*, a partir da proposta da linguagem e dos valores armoriais. Dessa forma, a realização desse trabalho se justifica enquanto oportunidade de reunir num mesmo objeto de estudo aspectos que caracterizam um movimento artístico-literário ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com as distintas obras que compõem o quadro da Literatura Brasileira a fim de contribuir com o processo de construção de um imaginário popular diversificado.



**Palavras-chave:** Dialogismo. Intertextualidade. Movimento Armorial. Antonio Nobrega.

**ABSTRACT**

The Armorial Movement, idealized by Ariano Suassuna, aims at creating an erudite art based on elements of the popular culture of Northeastern Brazil. To attain this end, it seeks to convey several forms of artistic expression such as music, dance, literature, fine arts and songs, issues that constitute our object of analysis in this study. This important feature helps us to establish the dialogical character which is inherent to the Armorial Movement. In the current scenario we find Antonio Nobrega as one of the artists that summarize the armorial purpose of integration between these various forms of expression. Nobrega prints in his work some features of great cultural value in order to trace links between the several influences that form the frame of the Brazilian Culture. It is our intention here to analyze the intertextual references and the processes present in the collection of songs that compose his concert *Lunário Perpétuo*, from the viewpoint of the language and of the armorial values.Thus, the concretization of this work is justified as an opportunity to gather in the same object of study aspects that feature a literary artistic movement while establish a dialogue with the different works that make up the bulk of Brazilian literature, in order to contribute to the process of building a diversified popular imaginary.

**Keywords:**. Dialogism. Intertextuality. Armorial Movement. Antonio Nobrega.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Relações intertextuais entre diferentes versões de O Romance da Nau-Catarineta ..... 59
Quadro 2: Relações intertextuais entre o Romance da Filha do Imperador do Brasil e O Romance da Filha do Imperador de Roma ..... 62
Quadro 3: Exemplo de aproximações entre Guimarães Rosa e Antonio Nóbrega .... 66

**SUMÁRIO**


1 INTRODUÇÃO ..... 12
2 MOVIMENTO ARMORIAL ..... 15
2.1 Caracterização do Movimento Armorial ..... 15
2.1.1 Breves considerações sobre Cultura ..... 16
2.2 Movimento Armorial e a busca por uma genealogia cultural ..... 20
2.3 Música Armorial: um pouco de história ..... 25
2.4 Antonio Nóbrega e o Movimento Armorial ..... 26
3 O CARÁTER DIALÓGICO DO GÊNERO CANÇÃO ..... 30
3.1 Dialogismo: breves considerações ..... 30
3.2 Intertextualidade: uma delimitação conceitual ..... 35
3.3 Gêneros textuais/discursivos ..... 39
3.3.1 Elementos dos gêneros discursivos: composição, tema e estilo ..... 42
3.3.2 Caracterização da canção como gênero textual/discursivo ..... 46
4 *LUNÁRIO PERPÉTUO* E SUAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ..... 52
4.1 Lunário Perpétuo: estrutura e caracterização ..... 52
4.2 Análises ..... 54
4.2.1 Ponteio Acutilado ..... 54
4.2.2 Excelência ..... 55
4.2.3 O Romance da Nau Catarineta ..... 58
4.2.4 O Romance da Filha do Imperador do Brasil ..... 60
4.2.5 O Romance de Riobaldo e Diadorim. ..... 63
4.2.6 Canjiquinha, Luzia do Frevo, Apanhei-te cavaquinho, Lágrimas de um folião ..... 67
4.2.7 Meu Foguete Brasileiro ..... 67
4.2.8 Carrossel do destino ..... 71
4.2.9 Lunário Perpétuo ..... 72
4.2.10 O rei e o palhaço ..... 74
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 77
REFERÊNCIAS ..... 81
ANEXOS ..... 86

# 1 INTRODUÇÃO

O Movimento Armorial tem por objetivo criar uma arte erudita que tenha por base os elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Para tanto, procura conduzir para este fim várias formas de expressões artísticas como a música, a dança, a literatura, as artes plásticas e a canção, objeto de análise do presente estudo.

No cenário atual, encontramos a figura de Antonio Nóbrega como um dos artistas que representam a proposta armorial de integração entre as diversas formas de expressão. Ator, compositor, músico, cantor e pesquisador de cultura popular, Antonio Nóbrega imprime em sua obra uma feição de grande valor cultural ao traçar relações entre as diversas influências que formam o arcabouço cultural brasileiro, e expressa em suas obras o ideal armorial de valorização da cultura popular ao apresentar em suas canções temas que fazem parte do imaginário nordestino.

A fim de contribuir com os estudos pertencentes à Literatura Comparada, campo de estudos que engloba de modo bastante receptivo as discussões e reflexões acerca dos fenômenos dialógicos, constitui nosso propósito neste trabalho analisar as fontes intertextuais presentes na coletânea de canções que compõem a obra *Lunário Perpétuo*, espetáculo de Antonio Nóbrega lançado em DVD no ano de 2003, a partir da proposta da linguagem e dos valores armoriais.

Para tanto definimos como objetivos específicos:

(1) Compreender a influência do Movimento Armorial na estrutura literária da obra *Lunário Perpétuo*.

(2) Compreender os aspectos culturais que influenciam o processo de escritura de Antonio Nóbrega.

(3) Identificar as fontes intertextuais presentes nas canções compostas por Antonio Nóbrega e seus parceiros.

(4) Analisar a relação existente entre as fontes intertextuais identificadas e os traços característicos do Movimento Armorial.

Para esta análise, tomamos como base teórica as ideias de Bakhtin acerca da ocorrência do processo de dialogismo, entendido aqui como referência ou incorporação de um elemento discursivo a outro. Este processo também é

perceptível quando um autor constrói sua obra com referências a elementos tais como textos, imagens e sons de outras obras.

De acordo com Zani (2003) é importante destacar que inicialmente os fenômenos de intertextualidade formavam um foco de estudo no campo da literatura – por meio de citações textuais – como sendo a inclusão de um texto a outro, para efeitos de reprodução ou transformação. Entretanto, o autor afirma que é possível ampliar o emprego do termo e transportá-lo para outras produções textuais, imagéticas e midiáticas que trabalhem e elaborem sua narrativa discursiva com este artifício.

Assim, é possível perceber que esta amplitude teórica do conceito de dialogismo contempla nossa proposta de trabalho na medida em que permite a possibilidade de análise do processo de escritura de Antonio Nóbrega e as ocorrências intertextuais presentes em sua obra.

Dessa forma a realização desse trabalho se justifica enquanto oportunidade de reunir em um mesmo objeto de estudo aspectos que caracterizam um movimento artístico-literário ao mesmo tempo em que estabelecem um diálogo com as variadas obras que compõem o quadro da Literatura Brasileira a fim de contribuir com o processo de construção de um imaginário popular diversificado.

Para realização deste estudo, adotamos o percurso metodológico descrito a seguir: Inicialmente, procedemos ao levantamento de literatura de referência concernente aos estudos da cultura popular e do Movimento Armorial, tomando por base os trabalhos de Bosi (1992) sobre a cultura popular e os estudos de Moraes (2000) e Santos (1999) sobre a proposta do Movimento Armorial. Dando continuidade, buscamos as ideias de Barros e Fiorin (2003), Sobral (2009) e Jenny (1979) acerca da temática da intertextualidade/ dialogismo observando a identificação dos processos de ocorrências intertextuais.

Em seguida buscaremos identificar as fontes intertextuais presentes na obra *Lunário Perpétuo* com o auxílio dos estudos de Moutinho (2006) e Fiorin (2012) além da contribuição de Benjamim (2007). Finalmente procedemos à análise das letras das canções apresentadas por Antonio Nóbrega, observando a existência da influência da linguagem e dos valores do Movimento Armorial nas obras que dialogam na composição do cancioneiro do espetáculo *Lunário Perpétuo*.

A partir da análise de nosso corpus serão traçadas aproximações entre os aspectos teóricos referentes aos campos de estudo citados e o que se verifica nas

letras que fazem parte desse universo intertextual, observando aspectos relativos à importância da cultura popular brasileira na formação de Antonio Nóbrega que tem como referenciais para sua atuação o escritor Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.

Dividimos a exposição dessa pesquisa da seguinte maneira: no capítulo inicial propomos a apresentação das características do Movimento Armorial a fim de refletirmos acerca dos principais fatores que influenciam e caracterizam o universo artístico em que se desenvolve o trabalho e a produção de Antonio Nobrega.

No segundo capítulo buscaremos discorrer acerca do caráter dialógico do gênero canção, abordando dessa forma, os conceitos de dialogismo e de intertextualidade. Propomos ainda uma caracterização do gênero canção, nosso objeto de estudo.

O capítulo que se segue é destinado à apresentação do corpus e ao processo de análise das letras das canções selecionadas, buscando identificar as referências intertextuais e seus processos de ocorrência a partir da proposta da linguagem e dos valores armoriais.

As reflexões resultantes deste trabalho buscam trazer contribuições no sentido de mostrar a possibilidade de analisar uma obra literário-musical representante de um movimento cultural, utilizando elementos teóricos relacionados à esfera literária, estabelecendo diálogos entre diversos campos de estudo, dentre eles os pressupostos da intertextualidade e dos gêneros discursivos.

É nossa pretensão, ainda, acreditar que este estudo possa contribuir com novas leituras do gênero canção e proporcionar mais um olhar, dentre tantos, ao campo dos estudos linguístico-literários.

# 2 MOVIMENTO ARMORIAL

Para uma melhor compreensão acerca da análise da obra de Antonio Nóbrega faz-se necessário apresentar os principais fatores que influenciam e caracterizam o universo artístico em que se desenvolve o trabalho e a produção musical do autor.

## 2.1 Caracterização do Movimento Armorial

O Movimento Armorial tem por objetivo criar uma arte erudita que tenha por base os elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Para tanto, procura orientar para este fim todas as formas de expressões artísticas, entre elas a literatura, as artes plásticas, o teatro, o cinema, a dança, a música, e a canção, objeto de análise do presente estudo.

O lançamento oficial do Movimento Armorial ocorreu em 18 de outubro de 1970 na Igreja de São Pedro dos Clérigos em Recife. Na ocasião houve a apresentação da Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música que realizou o concerto *Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, intercalada com a exposição de trabalhos de gravura, pintura e escultura de diversos artistas ligados ao movimento.

Em sua obra *Em demanda da poética popular,* Santos apresenta a definição dada por Ariano Suassuna, idealizador do movimento, a respeito da arte armorial:

> A arte armorial brasileira é aquela que tem como traço principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares” e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA *apud* SANTOS, 1999. p. 13).

É oportuno destacar que originariamente, o termo armorial tem uma raiz medieval e refere-se à heráldica. O verbete foi lexicografado com a intenção de representar o registro dos brasões da nobreza de uma nação, de uma província. Contudo, Ariano Suassuna utiliza o termo armorial inspirado nos brasões, nos

estandartes presentes em manifestações populares como a Cavalhada (argolinha) e o Maracatu Rural. Para Ventura,

> Armorial diz respeito à Heráldica: é o conjunto dos brasões de armas registrados num livro com a função de representar desde instituições reais até unidades familiares civis. Foi a palavra tomada por Ariano Suassuna para batizar o movimento que, a partir da década de 1970, pretendeu compor uma arte originalmente brasileira baseada no que se definiu como sendo "as mais puras e legítimas manifestações culturais populares". Foi um movimento que teve um recorte espacial definido – o Nordeste brasileiro – e, uma estreita relação com aquele significado inicial, quis constituir-se brasão desse espaço cultural. (VENTURA, 2007 p. 32)

Acerca da proposta estética do Movimento Armorial, Moraes afirma que

> A estética armorial revelou de maneira enfática aspectos do universo artístico popular nordestino e as influências ibéricas medievais. A literatura de cordel, a música de viola, rabeca, pífano e as xilogravuras são fontes de inspiração para a arte armorial. Na construção dessa arte, que denominou de brasileira, Suassuna resgatou e recriou, junto com outros artistas (músico, gravuristas, ceramistas), parte da oralidade e iconografia do sertão nordestino. (MORAES, 2000, p. 17)

De acordo com o exposto, o Movimento Armorial demonstra a estreita relação existente entre as diversas expressões artísticas, como as xilogravuras que ilustram a literatura de cordel, ou a rabeca, violino popular que sempre acompanhou os versos do povo brasileiro. Esta importante característica nos ajuda a dimensionar o seu caráter plural.

As artes armoriais buscam expressar uma cultura autêntica, formada na base popular nordestina, numa tentativa de fortalecer a ideia de identidade cultural que mostre aos brasileiros as origens de uma arte peculiarmente nacional. Assim, entendemos ser necessário tecer algumas considerações acerca do entendimento dos termos *cultura* e *cultura popular*, bem como empreendermos uma discussão sucinta sobre o Nordeste e suas origens.

### 2.1.1 Breves considerações sobre Cultura

Marconi e Pressoto (2007) prelecionam que em síntese, a cultura pode ser entendida como resultado da invenção social, sendo aprendida e transmitida por

meio da aprendizagem e da comunicação. Nos estudos que constituem a obra *Antropologia: uma introdução*, os autores afirmam que muitos são os conceitos formulados acerca do termo cultura, e que por isso mesmo, podemos dizer que ainda não há um consenso sobre seu significado exato. No entanto, Olinto e Schøllhammer (2008) afirmam que embora existam algumas diferenças entre os conceitos elaborados a respeito do termo cultura, é possível encontrarmos alguns pontos de convergência, dentre eles, o principal talvez se refira ao entendimento da dupla função da cultura:

> Hoje, uma parte significativa de concepções de cultura converge tacitamente na ideia de ela exercer uma dupla função de orientadora e de tradutora de processos comunicativos que se materializam em diversos sistemas simbólicos, em convicções e valores, responsáveis tanto pela sua constante produção de sistemas sociais quanto pela sua constante transformação (OLINTO E SCHØLLHAMMER, 2008, p. 73).

De modo a complementar este pensamento, Bosi (1992, p.7) afirma que a cultura brasileira não é homogênea. Antes, um estudo da cultura brasileira deve reconhecer o caráter plural resultante de um processo de "múltiplas interações no tempo e no espaço". Essa afirmação é baseada na premissa de que no arcabouço de nossa formação cultural percebemos a influência de culturas ibéricas, indígenas e africanas, e este destaque por si só já denota o caráter de pluralidade defendido pelo autor. Além disso, estas culturas, que estão na base de nossa formação, também já são de antemão, heterogêneas e, assim, polimorfas, pois no momento do contato interétnico já traziam consigo um teor considerável de fusão cultural.

Para o idealizador do Movimento Armorial, a cultura brasileira apresenta o caráter plural resultante de nosso processo histórico de colonização. Entretanto, apesar dessa multiplicidade, é possível encontrarmos um ponto de convergência, uma diretriz que unifica este caldeirão de diversidades em torno de uma cultura nacional. Esse ponto seria justamente uma constante estética que se traduz na "unificação de contrários" e que se verifica nas mais diversas produções artísticas nacionais.

Acerca dessa premissa, Suassuna faz a seguinte observação:

> Se examinarmos o povo brasileiro do ponto de vista de seu comportamento social, de sua Psicologia, de sua História, de sua Arte, de sua Literatura, encontraremos sempre essa tendência assimiladora e unificadora de contrários – o espírito mágico e fantástico complementado pelo realismo

> crítico e satírico; metamorfose da florescência e da decomposição; cotidiano e quimera; a presença do dionisíaco buscando o gume contido e a garra da forma despojada do apolíneo; violência e mau-gosto do popular e refinamento do erudito; o épico e a introspecção individual chegando esta às vezes à idolatria do Eu; o lirismo personalista e o social coletivo; as convenções e a festa; o Belo e o Feio; espírito profético e comportamento orgiático; o vegetal a mata e o deserto do Sertão; o Trágico e o Cômico; a aldeia e o mundo; otimismo e pessimismo; embriaguez da vida, o pó e a cinza da morte; o Dramático e o Humorístico; o fogo da destruição e o culto da florescência e da ressurreição (SUASSUNA, 1976, p.5).

Sobre o entendimento dos termos *cultura* e *cultura popular*, Santos (1999) esclarece que o termo *popular* permite uma série de significações, pois, traz em si a complexidade da palavra *povo,* que se refere, ao mesmo tempo, a uma multidão de pessoas, aos habitantes de um mesmo país que compõem uma nação e a parte mais pobre dessa nação em oposição aos nobres, ricos e esclarecidos. De um modo geral, designa aquilo que é relativo ao povo, que vem do povo, ou que é feito para o povo.

Bosi (1996) em sua obra, *Cultura de Massa e cultura popular: leituras de operárias* defende a ideia de Gramsci acerca da definição de cultura popular que consiste em admitir que ao lado da chamada cultura erudita, transmitida na escola e sancionada pelas instituições, existe a cultura criada pelo povo. Esta cultura popular consegue articular uma concepção de mundo e da vida em contraposição àquela disseminada pelos esquemas oficiais.

Além disso, a cultura popular guarda estratos fossilizados, conservadores, e até mesmo retrógrados, que refletem condições de vidas de gerações passadas, mas também apresenta formas criadoras, progressistas, que contradizem a moral dos estratos dirigentes. A partir dessa afirmação podemos atribuir um duplo caráter para cultura popular: o fato de esta ter suas raízes no terreno do passado, ao mesmo tempo em que projeta seu olhar para o futuro ao se pautar pela reelaboração constante de seus elementos.

Bosi (1992) destaca a importância da variável *tempo* como diferenciador cultural já que podemos perceber a existência de vários ritmos ou tempos sociais das culturas do Brasil. Para o estudioso, uma sociedade capitalista preza pela fabricação ininterrupta de signos com vistas ao consumo total, fato que necessariamente gera um *tempo cultural acelerado* e que exige que a montagem dos bens simbólicos seja realizada em ritmo industrial. Nesse sistema,

> As representações devem durar pouco, ou só enquanto o público der mostras de consumi-las com agrado. Cumprida a fase da digestão amena, torna-se imperiosa a substituição dos signos e das séries, quando não de padrões de gosto inteiros. O *sempre novo* (embora não o *sempre original*, dadas as limitações fatais do produtor) comanda essa caricatura de eterna vanguarda que não hesita, porém, em valer-se de velhos clichês ou de periódicos *revivals* mal o assunto míngua ou morre (BOSI, 1992p. 9) (grifo do autor).

Desta maneira somos levados à seguinte reflexão: entendendo que o indivíduo só será capaz de reter o que sua própria cultura vivida lhe permitir filtrar e avaliar, é necessário fomentar os processos de seleção e de crítica das mensagens, é preciso que o sujeito seja exposto a outros ritmos de cultura que não somente aquele industrial/capitalista. Nesse quadro, podemos destacar a existência de uma resposta dividida em duas dimensões: a dimensão popular e a dimensão erudita, ambas possuindo ritmos próprios e modo específico de existência histórica e subjetiva.

O Movimento Armorial caminha na contramão da Indústria Cultural ao lutar contra o processo de descaracterização e de vulgarização da cultura brasileira e ao entender o fazer artístico não como uma mercadoria a ser reproduzida em série, mas como um bem cultural. Acerca do trabalho de Antonio Nóbrega e de sua relação com a indústria cultural, Moutinho afirma que:

> O mundo regional criado por Nóbrega tem mesmo sua estética própria de beleza e do sublime, contrastando com o mundo globalizado dos tempos atuais, em que os meios de comunicação dificilmente veiculam manifestações culturais brasileiras alheias a interesses comerciais. (MOUTINHO, 2007, p. 26)

É possível afirmar que esta posição adotada pelos artistas integrantes do Movimento frente do mercado cultural atual se deve aos ideais do Movimento Armorial como tentativa de criar uma arte erudita com base nas raízes culturais populares, como também está relacionada à sua origem acadêmica, uma vez que o Movimento Armorial surgiu em meio a universo de pesquisa, experimentação e recriação artística, que busca compreender as origens da arte e da cultura brasileira.

Para Bosi (1992) o cerne de uma cultura erudita seria constituído pela liberdade e pela universalidade e, na composição de seus participantes, estariam intelectuais ligados às mais diversas áreas acadêmicas, bem como os responsáveis pela criação artística e por sua crítica. Entendida dessa forma, a cultura erudita possui certa liberdade em face ao mercado atual de signos já que a produção

cultural oriunda dessa dimensão apresenta um alto grau de consciência universalizante.

Assim, o Movimento Armorial transita entre as dimensões da cultura erudita e da cultura popular ao estabelecer conexões entre esses espaços a fim de identificar o que, de fato, caracteriza a cultura brasileira.

## 2.2 Movimento Armorial e a busca por uma genealogia cultural

De acordo com Moraes, podemos dizer em linhas gerais que a meta do grupo de artistas denominados armoriais era a de realizar uma arte erudita que tivesse por base as raízes populares da cultura brasileira. Segundo a autora, tal intenção estabelece certa aproximação entre os ideais do Movimento Armorial e a visão romântica de identidade nacional ao afirmar que a cultura popular constitui a expressão mais autêntica da cultura brasileira. Assim,

> A visão do grupo armorial privilegia a Região Nordeste como espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. À região nordestina, no geral, e sertaneja, em particular é creditado um espaço singular no mundo mágico, explorado pelas atividades artísticas armoriais (MORAES 2000, p. 36).

A autora afirma que o estudo realizado pelos pesquisadores armoriais acerca das raízes populares nordestinas através da música revelou a existência de chamados “fósseis musicais” que expressavam a presença de constantes medievais misturadas às manifestações musicais de índios catequizados. Esta descoberta da fusão de elementos culturais se tornaria posteriormente o eixo norteador dos estudos armoriais para as demais artes, por constituir uma espécie de “essência cultural” e, por conseguinte, seria entendida como caráter genuíno de uma cultura popular autenticamente nacional. Dessa forma, temos que o Movimento Armorial busca identificar no passado os traços de uma identidade cultural:

> A identidade nacional, entendida pelo armorial, encerrava-se no desenho da mistura racial (entre negros, brancos e índios), na qual a influência ibérica era expressão de peso para a definição do caráter nacional. [...] Também Suassuna e o Movimento Armorial assumem o pluralismo sincrético racial e

> cultural como marca emblemática da cultura nacional (MORAES 2000, p. 45).

O foco voltado para o passado identifica o Movimento Armorial com a chamada tendência genealógica do regionalismo apresentada por Antonio Candido em seu texto *Literatura de dois gumes*. Segundo o autor, esta tendência representa

> [a] tentativa de designar a interpretação ideologicamente dirigida do passado com o intuito de justificar a situação presente. Ela corresponde a formação da consciência das classes dominantes locais, que depois de estabilizadas, necessitavam elaborar uma ideologia que justificasse a sua preeminência na sociedade (CANDIDO, 2006 p. 208).

Assim, a tendência genealógica busca no passado os elementos que garantem uma feição nativista, mas que ao mesmo tempo se aproximam dos ideais e normas europeias. Alguns traços do Movimento Armorial expressam essa postura, conforme podemos observar no conjunto de características e objetivos que identificam o movimento e que são apresentados por Moraes:

> O movimento armorial tinha como base o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina, ressaltando que esses eram os suportes da "cultura nacional". As insígnias armoriais, plenas de plasticidade, definiam simbolicamente uma união ambivalente entre o popular e o erudito. O barroco ibérico e brasileiro além de significar, para os armoriais, um mergulho num veio originário da cultura brasileira, simbolizava também a expressão imaginária de um universo cultural permeado pela reunião de contrários (MORAES, 2000, p. 100).

.

Na opinião de Ventura,

> O que faz o Movimento armorial ao assumir esses signos (ibéricos) como herança cultural medieval ibérica é pô-los em evidência através de suas obras literárias, plásticas e cênicas, ressaltando o papel dessa cultura na formação de uma "essência da cultura nacional", e mais que isso, autenticá-la como brasão de uma "verdadeira cultura popular brasileira". (VENTURA, 2007, p. 55).

É interessante apresentarmos aqui a correspondência do Movimento Armorial com o surgimento do pensamento regionalista. Sobre o surgimento de um discurso regionalista, Albuquerque (2007) destaca que o Regionalismo é resultante da forma como se constitui o Estado brasileiro a partir da centralização das decisões e da incapacidade de apresentar soluções para os problemas enfrentados pelas elites ligadas à produção agrícola, fato que justifica a preferência por elementos que caracterizam a vida rural na produção regionalista.

No que se refere ao regionalismo como tema literário, Araújo (2008) em seu estudo sobre a tradição do regionalismo na literatura brasileira, apresenta as ideias de Antonio Cândido e sua tese acerca da dialética do universal e do particular como aspecto fundamental para o entendimento do processo de formação da literatura nacional.

Nesta relação dialética, Araújo (2008) aponta o gosto pela expressão local e pelo sentimento do exótico como elementos que impulsionaram o surgimento da tendência regionalista em nossa produção literária. Para o autor, “a noção de regionalismo reside no campo extraliterário e é construída historicamente, mas tem sido imprescindível à vida literária do país” (ARAÚJO, 2008, p. 120). Assim, podemos dizer que a tendência regionalista é permanente na medida em que literatura e sociedade se articulam.

De acordo com Araújo (2008), podemos entender o regionalismo como um processo histórico, e como tal, apresenta continuidades e rupturas que ultrapassam os limites de um determinado sistema literário, uma vez que suas manifestações são destinadas a provocar a reflexão acerca de questões políticas e sociais de sua época.

De acordo com Faria (2006), citado nos estudos de Godoy (1984), a gestação de um pensamento regionalista pode ser atribuída ao Nordeste por este ter sido o primeiro espaço em que se deu a ocupação demográfica e o desenvolvimento da economia colonial. Esses eventos históricos possibilitaram o surgimento de uma identidade objetiva, geográfica e cultural que se sobrepõe aos demais espaços.

Assim, com o intuito de encontrar o veio original da arte nacional, o Movimento Armorial elege o Nordeste rural como o embrião de uma cultura brasileira por acreditar que este é o “Brasil mais genuíno, por ser mais expressivo das fontes populares e distante das influências estrangeiras e modernas” (MORAES, 2000, p. 114). Este pensamento expressa a ideia de que o processo de colonização atribui certa hierarquização do Nordeste em relação ao restante do país.

Eleito o espaço gerador da identidade, a intenção de recriação de uma arte nacional, a partir de elementos presentes na cultura popular do sertão nordestino, se materializa por meio da pesquisa, do resgate e da experimentação, a fim de ratificar a proposta do movimento.

As principais características do Movimento Armorial reforçam esse pensamento genealógico. Observemos, por exemplo, o Sebastianismo. Movimento

místico-secular, o Sebastianismo ocorreu em Portugal na segunda metade do século XVI, a partir da imagem/memória do rei D. Sebastião. Para o pensamento armorial o movimento representa uma forte ligação entre as comunidades do sertão do Nordeste e sua origem portuguesa.

Basicamente a lenda do retorno de D. Sebastião é um messianismo adaptado às condições portuguesas e, mais tarde, ao nordeste brasileiro. Para Santos (1999), a lenda de Dom Sebastião adquiriu, no Brasil, uma dimensão revolucionária, que Suassuna exalta e que considera como um dos temas constantes da história brasileira. No Nordeste, povoando o imaginário sertanejo, existem diversas histórias que envolvem reis bondosos, humildes e honrados e reinos encantados, possivelmente todas elas estão de certa forma, ligadas à figura de D. Sebastião.

O artista Antonio Nóbrega também faz referência a este tema em seu trabalho, de modo mais explícito, na canção *Carrossel do destino*:

*Deixo os versos que escrevi,*
*As cantigas que cantei*
*Cinco ou seis coisas que eu sei*
*E um milhão que eu esqueci.*
*Deixo este mundo daqui,*
*Selva com lei de cassino;*
*Vou renascer num menino,*
*Num país além do mar...*
*Licença, que eu vou rodar*
*No carrossel do destino.*

No tocante ao conteúdo temático da canção, podemos inferir que a música aborda o tema do Sebastianismo, uma vez que as imagens formadas pelo campo semântico empregado pelo autor remontam a este universo. A referência sebastianista transparece nos versos que expressam o abandono de um mundo ruim, descrito como "uma selva com lei de cassino" e traduzem a esperança de "renascer num menino, num país além do mar". A imagem do *menino* ainda é reforçada pelo uso da palavra *Carrossel* que é necessariamente ligada ao universo infantil.

Pelo que expusemos até agora, podemos identificar como a proposta do Movimento Armorial estabelece relações com a tendência genealógica do regionalismo. Inicialmente, podemos perceber que a perspectiva de genealogia é exposta na busca de um passado nobre, à semelhança do que é exemplificado por Antonio Cândido com relação à idealização do índio. No caso do Movimento Armorial, percebemos a tentativa de estabelecer uma relação direta entre o sertanejo nordestino e a realeza portuguesa, visível no momento em que o Movimento assume o Sebastianismo como uma de suas características, por exemplo.

No entanto, percebemos que a proposta armorial caminha no sentido oposto da tendência genealógica romântica, que segundo Cândido tinha

> O intuito de negar os valores ligados a colonização portuguesa. Assim a tarefa da literatura era descrever a natureza e os costumes do país, sobretudo os das raças primitivas, esse era o critério para identificar no passado aqueles que tinham contribuído para criá-las (CANDIDO, 2006, p. 211).

Ao Movimento Armorial não interessa negar os valores da colonização, interessa entender como os elementos da cultura portuguesa se perpetuaram na cultura brasileira. Ao sugerir a observação da produção cultural de uma determinada comunidade afastada dos grandes centros, os artistas-pesquisadores buscam identificar o que o povo produz a partir da herança ibérica que recebeu.

O Movimento Armorial procura mostrar que é desnecessária uma predileção alienada por elementos artísticos exteriores que nem sempre são superiores em qualidade ou beleza, mas que conseguem nossa atenção graças à pressão exercida pela mídia de massa, pela mercantilização da cultura e pelo processo de capitalização dos bens sociais.

No que se refere à necessidade da ideia de construção de uma identidade cultural, Hall afirma que,

> Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ – como ‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastantes distantes umas das outras no espaço e no tempo. Na medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2005, p. 73-74)

O propósito do Movimento Armorial, assim, torna-se válido a partir da tomada de consciência de que nossa sociedade é dominada por uma ideologia totalitária que dita padrões de estética e de beleza que nem sempre contemplam as diferenças que tornam rica nossa cultura, conforme assevera Silva quando afirma que "os processos de globalização não se mostram tão promissores, justos e respeitando as diferenças como assim buscam apresentá-las a voz da cultura homogeneizada na contemporaneidade." (SILVA, 2003, p.67)

## 2.3 Música Armorial: um pouco de história

Segundo Moraes (2000), a música foi uma das atividades do Movimento Armorial que teve maior repercussão nacional, com a criação de importantes formações instrumentais como a Orquestra de Câmara, o Quinteto Armorial e a Orquestra Romançal Brasileira.

A Orquestra Armorial de Câmera do Conservatório Pernambucano de Música, regida pelo maestro Cussy de Almeida, fez sua primeira apresentação durante o lançamento do Movimento Armorial com a execução de músicas barrocas de Luís Álvares Pinto e José Lima, autores pernambucanos do século XVIII, e obras de artistas contemporâneos.

Embora toda a constituição melódica se desse dentro dos padrões formais de uma orquestra de câmara, foram utilizados elementos musicais populares presentes em manifestações tradicionais como o bumba-meu-boi, o maracatu e o pastoril.

A pesquisa das tradições populares era a base para as experimentações da música armorial, entretanto os instrumentos populares não eram utilizados pela orquestra. Esta prática gerou uma série de discordâncias entre o Maestro Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, o qual defendia que a música armorial deveria sim resgatar e utilizar instrumentos populares.

Buscando uma maior aproximação com a música do povo, Suassuna propôs a criação de um quinteto com José Madureira na viola – sertaneja, Edilson Eulálio, no violão, Antonio Nóbrega, no violino, Jarbas Maciel, na viola de arco e José Amorim na flauta.

A estreia do Quinteto Armorial ocorreu em 26 de novembro de 1971 na Igreja do Rosário dos Pretos em Recife e contou com apresentação de música barroca europeia, música barroca nordestina e música armorial. O Quinteto Armorial não se contentou apenas em produzir sons semelhantes ao dos instrumentos populares, mas introduziu em suas apresentações instrumentos como o marimbau ou berimbau-de-lata, bastante utilizado pelos cantadores nordestinos.

Dessa maneira, o Quinteto enfatiza seu trabalho com instrumentos populares e expõe sua orientação musical, conforme argumenta Moraes,

> O Quinteto Armorial elaborou sua aproximação com a fisionomia musical do Brasil rural, considerado pelo grupo como o Brasil mais genuíno, por ser mais expressivo das fontes populares e distante das influências estrangeiras e modernas (MORAES, 2000, p.114).

Além do Quinteto Armorial, outra experiência musical também ligada às tradições populares é a Orquestra Romançal Brasileira, composta por dezoito instrumentistas e regida por Antonio José Madureira. Sua estreia ocorreu em 18 de dezembro de 1975 no Teatro Santa Isabel, em Recife.

Para o Movimento Armorial, as raízes de nossa tradição musical são diretamente ligadas à tradição medieval, mais especificamente ligadas à música barroca européia, ao barroco ibérico. Estas ligações tornam-se aparentes ao observarmos os instrumentos utilizados por artistas populares, por exemplo, que são homólogos aos instrumentos europeus como a viola nordestina que se assemelha à viola portuguesa, o pífano, uma pequena flauta também de origem europeia.

## 2.4 Antonio Nóbrega e o Movimento Armorial

Antonio Carlos Nóbrega de Almeida nasceu no dia 2 de maio de 1952, em Recife, Pernambuco. Brincante[1], cantor, ator, dançarino, músico e pesquisador da cultura popular, Antonio Nóbrega realiza um trabalho artístico que muito tem a contribuir com a construção de uma identidade cultural brasileira.

Podemos dizer que Antonio Nóbrega é um desses artistas citados por Moraes que contribuíram para recriação da oralidade e da iconografia do sertão nordestino.

[1] Acerca do termo brincante, adotamos aqui o entendimento de Moutinho (2006): trata-se dos artistas populares ou folgazões, daqueles que participam de folguedos populares.

Ele consegue articular em sua obra ambos os aspectos elencados pelo Movimento Armorial “o universo popular nordestino” e as “influências ibéricas medievais”.

A obra de Antonio Nóbrega congrega os elementos característicos do Movimento Armorial e estabelece uma relação dialógica com os demais movimentos e obras que compõem o imaginário da sociedade atual.

É importante destacar aqui que nossa acepção de diálogo perpassa a noção de modalidade de interação verbal e se configura enquanto princípio de constituição da linguagem, dos sujeitos, dos discursos, conforme nos explica Brait:

> O dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem (BRAIT, 2005, p. 94).

Tomando-se por base a perspectiva enunciativa bakhtiniana, podemos considerar que não existe texto completo, fechado em si mesmo, ao contrário, todo texto estabelece relações dialógicas com outros escritos, ou seja, com outros discursos, os quais são constitutivos da linguagem.

Isto nos permite inferir que o processo de escritura de Antonio Nóbrega pode estabelecer relações dialógicas especialmente com textos que trazem em sua composição pontos de aproximação com a temática da cultura popular e dos valores defendidos pelo Movimento Armorial, fazendo de seu espetáculo uma prática dialógica, intertextual e interdiscursiva.

O termo intertextualidade foi empregado por Julia Kristeva em 1967 como uma transposição da ideia de dialogismo proposta por Bakhtin nos anos 20 e pretende expressar a noção de que um texto não existe sem o outro:

> A noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro – remete à outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade (BARROS & FIORIN, 2003, p.50).

Ainda com relação à intertextualidade, de acordo com Zani (2003), o termo foi idealizado por Julia Kristeva tomando por base a noção de dialogismo defendida por Bakhtin, à medida que é permitido observar em qualquer texto ou discurso artístico um diálogo com outros textos e também com o público que o prestigia.

A intertextualidade se apresenta como um fenômeno capaz de ser recuperável na superfície do texto. Assim, podemos empregar os termos *intertextual*

e *dialógico* para caracterizar o trabalho do artista em estudo. Em entrevista concedida à Revista Língua Portuguesa, Antonio Nóbrega define seu trabalho:

> O meu trabalho, por mais que pareça o contrário, não propõe a preservação. Não quero ser um documentarista da cultura. Quero fazer um espetáculo em que as pessoas se emocionem. (…) O caráter preservacionista é entendido em meu trabalho quando começo a falar de manifestações que são tidas como folclóricas, remanescentes de uma sabedoria que, acreditam essas pessoas, precisa ser resgatada para ser vivida. Mas a cultura popular é dinâmica (PEREIRA JR, 2007, p. 16).

É exatamente neste caráter dinâmico em que se pauta nosso estudo. Ao entrarmos em contato com a obra de Antonio Nóbrega, somos conduzidos a um universo dialógico que nos leva a questionar como diversas obras, pertencentes a momentos distintos da história das humanidades podem dialogar de modo tão harmonioso.

Segundo Costa (2007) este diálogo entre as artes, sobretudo nos espetáculos populares, faz com que os artistas ligados ao Movimento Armorial tenham uma linguagem privilegiada, fazendo do espetáculo popular um espetáculo total, uma festa que magnetiza o público, através de uma projeção da realidade na qual ele se encontra e se identifica.

É nessa perspectiva que destacamos a obra de Antonio Nóbrega, brincante pernambucano, entendendo que a figura do brincante também está relacionada com o universo da *commedia dell'arte:*

> Gênero teatral espirituoso e nitidamente popular, de origem italiana, que floresceu na Europa durante o séc. XVII e cuja ação, de gestos estereotipados, é sempre improvisada, embora os enredos e as personagens sejam fixos; algumas destas (o Arlequim, a Colombina, o Pantaleão, o Doutor, etc.) usavam máscaras, e permanecem até hoje como tipos característicos do carnaval (FERREIRA, 2001, p. 215).

É importante ainda destacar a atuação de Antonio Nóbrega como intérprete. Para Zumthor (1997) o intérprete é o individuo de quem se percebe na performance a voz e o gesto pelas sensações provocadas. No entanto, o intérprete só existe na presença do ouvinte, assim podemos perceber uma relação indissolúvel entre o intérprete e o ouvinte que assume o papel de receptor e coautor ao validar as emoções instigadas pelo intérprete e recriá-las dando-lhes novos significados a partir de suas experiências pessoais.

Dessa maneira, o intérprete assume posição de destaque em relação ao compositor devido à sua proximidade com o ouvinte adquirida através da

performance que, para Zumthor, é a grande responsável pelo despertar de uma gama de emoções no ouvinte. Este fato associado ao caráter de anonimato presente na oralidade explica o fenômeno do ouvinte relacionar a obra ao intérprete e não ao compositor.

O intérprete, como disseminador do texto oral, possui um poder de convencimento que é aprimorado por meio de sua intimidade com o texto. Esta intimidade é avaliada pelo efeito da performance sobre o público, denotando a necessidade de público e intérprete terem interesses compatíveis. Assim, a qualidade da performance está vinculada à interação entre *intérprete* x *texto* x *ouvinte*.

Outro fator importante para atuação do intérprete é o carisma que estabelece a mediação entre o texto e o ouvinte proporcionando o registro de sua ação na memória deste. Considerando as características do interlocutor atual, é preciso observar que as técnicas de convencimento são padronizadas pela mídia. Este fato interfere na performance, e muitas vezes, o ouvinte perde seu papel de coautor e a poesia, a interpretação, assumem um caráter comercial.

Em seu trabalho, o brincante Antonio Nóbrega reúne música, poesia, dramatização, dança e cenografia, além de seus espetáculos recitais, os quais identificam as diversas faces de um artista de mais de 30 anos de carreira dedicada aos ideais do Movimento Armorial. Assim se pronuncia Ariano Suassuna a respeito do trabalho de Nóbrega:

> Considero Nóbrega um artista da maior importância. Na década de 70, eu escrevi um artigo dizendo que os verdadeiros atores brasileiros não deviam ser meros ‘dizedores’ de palavras. O ator brasileiro tinha que saber dançar, cantar, andar em cima das mãos, se necessário, enfim, ter um corpo preparado. Eu nunca esperei, ainda em vida, ver isso. E vi com Nóbrega. Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha (SUASSUNA, 2002, p. 20).

Devidamente apresentadas as características do Movimento Armorial e a contribuição de Antonio Nóbrega, passemos agora à apresentação dos pressupostos teóricos acerca do dialogismo e da intertextualidade que servirão de base conceitual para análise dos aspectos dialógicos e intertextuais da coletânea de canções que constitui o espetáculo *Lunário Perpétuo*.

# 3 O CARÁTER DIALÓGICO DO GÊNERO CANÇÃO

Uma vez que nosso estudo está centrado na abordagem intertextual e dialógica da obra *Lunário Perpétuo* do artista Antonio Nóbrega, faz-se necessário apresentarmos os aspectos conceituais referentes às noções de dialogismo e de intertextualidade, bem como estabelecer a caracterização do gênero canção, nosso objeto de estudo nesta pesquisa.

## 3.1 Dialogismo: breves considerações

A fim de iniciarmos nossa reflexão acerca da temática do dialogismo destacamos aqui o pensamento bakhtiniano sobre o fenômeno dialógico. A esse respeito, o teórico argumenta que:

> O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva (BAKHTIN, 2000 p. 294).

O diálogo é entendido como claro e simples pelo fato de que sua manifestação se dá na presença dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo, ou seja, durante o ato, é possível ao interlocutor, por exemplo, consultar o locutor a fim de dirimir alguma dúvida que possa surgir no momento da interação verbal. Como exemplos de diálogos reais, Bakhtin cita os diálogos do cotidiano, a conversa comum.

Embora simples cada situação de comunicação exige aquilo a que o teórico se refere como *"acabamento específico*", ou seja, para que haja eficiência na comunicação, cada enunciado deve possuir características específicas, contornos definidos, modos de falar e de agir que devem ser compartilhados pelos sujeitos do processo. Essas formas definidas e relativamente estáveis são identificadas pelo

teórico russo como gêneros do discurso, tema a respeito do qual trataremos mais adiante.

Para Sobral (2009) as distinções entre a noção de dialogismo e de diálogo consistem no fato de que, num sentido mais restrito, o diálogo pode ser entendido como uma forma de composição de enunciados/discursos, que se diferencia do dialogismo por se estabelecer enquanto fenômeno textual e procedimento discursivo alcançado pela envergadura conceitual do termo dialogismo. Podemos assim estabelecer que o diálogo, como elemento discursivo, se apresenta como uma ferramenta que expressa de modo mais visível, alguns aspectos das relações dialógicas existentes entre os enunciados.

No entanto é possível aceitar uma concepção mais ampla, conforme afirma Bakhtin:

> O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas, pode-se compreender a palavra "diálogo" num sentido amplo, isto é, não apenas como comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN, 2009, p. 125).

Sobre a possibilidade de ampliação do sentido da palavra diálogo, Bakhtin ressalta que:

> A relação existente entre as réplicas de tal diálogo (o diálogo real) oferece o aspecto externo mais evidente e mais simples da relação dialógica. Não obstante, a relação dialógica não coincide de modo algum com a relação existente entre as réplicas de um diálogo real, por ser mais extensa, mais variada e mais complexa. Dois enunciados, separados um do outro no espaço e no tempo e que nada sabem um do outro, revelam-se em relação dialógica mediante uma confrontação do sentido, desde que haja alguma convergência do sentido (ainda que seja algo insignificante em comum no tema, no ponto de vista, etc.) (BAKHTIN, 2000 p. 354 -355).

Para Bakhtin, o diálogo cotidiano contém apenas a face superficial de uma relação dialógica, pois, para além da linguagem, o dialogismo alcança a totalidade das relações humanas, por que "a vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo" (2006 p. 348). Por este motivo é que podemos entender que o colóquio, como recurso discursivo, não é capaz de expressar toda a complexidade das relações dialógicas. Dessa forma é possível afirmar que o que define o caráter dialógico existente entre os enunciados é a relação de sentido estabelecida entre eles e identificada pelos sujeitos integrantes do processo de interação no qual ocorre o fenômeno comunicativo. Assim, como assegura Bakhtin,

> O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (BAKHTIN, 1998, p.86).

De acordo com Sobral (2009), com base nos estudos de Bakhtin, para além do simples diálogo, o conceito de dialogismo abrange uma amplitude filosófica, discursiva e textual e está intrinsecamente ligado ao conceito de interação. Nas palavras do autor, dialogismo "é um conceito que busca dar conta do elemento constitutivo não apenas dos discursos como da própria linguagem e mesmo do ser e do agir humanos" (SOBRAL, 2009, p. 39).

Num plano geral, o autor destaca que dialogismo designa em primeiro lugar a condição essencial do próprio ser e agir dos sujeitos, uma vez que "o sujeito só vem a existir em relação com outros sujeitos" (SOBRAL, 2009, p. 35). Tal relação intersubjetiva é marcada pela ideia de diferença, fator essencial que permeia as relações entre os sujeitos. Em segundo lugar, o autor destaca que o dialogismo designa "a condição de possibilidade da produção de enunciados/discursos, do sentido" (SOBRAL, 2009, p. 36).

A título de exemplificação, gostaríamos de destacar alguns trechos da canção O Romance da Nau Catarineta:

Ouçam, meus senhores todos,
Uma história de espantar!
Lá vem a nau catarineta
Que tem muito que contar.
Há mais de um ano e um dia
Que vagavam pelo mar:
Já não tinham o que comer,
Já não tinham o que manjar!
Deitam sortes à ventura
Quem se havia de matar:
Logo foi cair a sorte
No capitão-general!

- Tenham mão, meus marinheiros!
Prefiro ao mar me jogar!
Antes quero que me comam
Ferozes peixes do mar
Do que ver gente comendo
Carne do meu natural!
Esperemos um momento,
Talvez possamos chegar.
Assobe, assobe, gajeiro,
Naquele mastro real!

Vê se vês terras de Espanha,
E areias de Portugal!

- Não vejo terras de Espanha
E areias de Portugal!
Vejo sete espadas nuas
Que vêm para vos matar!

- Vai mais acima, gajeiro,
Sobe no tope real!
Vê se vês terras de Espanha,
Areias de Portugal!

A canção o "Romance da Nau Catarineta" narra os fatos ocorridos durante uma longa viagem marítima a caminho de Portugal. Na demorada travessia, tendo-se esgotado os mantimentos, os tripulantes decidiram sacrificar um de seus companheiros a fim de que seu corpo servisse de alimento para que os demais sobrevivessem.

Entretanto, o escolhido foi o Capitão do navio, que tentando evitar sua morte, recorreu ao gajeiro para que este observasse em seu posto se a embarcação já se aproximava de algum porto. Quando o marinheiro avista um porto, o capitão tenta retribuir a ação oferecendo seus bens mais valiosos.

O gajeiro rejeita a todas as prendas oferecidas e neste momento se revela o diabo e aceita como pagamento somente a “alma” do capitão. Ao descobrir a armadilha do demônio, o Capitão resolve se jogar ao mar. Ao saltar nas águas, ocorre uma intervenção divina e um anjo impede que o capitão se afogue, acalma os ventos e o mar e, finalmente, leva o navio à terra firme.

Dentre os personagens citados, destacamos o gajeiro, o capitão e o diabo, fato que demonstra que a canção foge do padrão regular da fala em primeira pessoa e permite a manifestação da voz de vários sujeitos.

Além disso, também percebemos a presença de um narrador que se dirige aos ouvintes fazendo uma breve introdução da canção de modo a contextualizar a história que será narrada em seguida. O narrador opta pelo discurso direto a fim de registrar a fala integral dos personagens e possibilitando que o ouvinte perceba o diálogo entre o gajeiro (diabo) e o Capitão.

Do ponto de vista estrutural, grande parte da canção apresenta como forma de composição o recurso do diálogo, no sentido estrito do termo, pois permite expressar o processo de interação verbal entre os sujeitos envolvidos, sendo caracterizado pela reação da palavra de um à palavra do outro.

Para além do diálogo como forma, podemos afirmar que a canção estabelece relações dialógicas com outros enunciados. Como exemplo, é possível relacionar o fato de que Antonio Nóbrega emprega o tratamento estético necessário e retoma a *catarineta* manifestação cultural de origem portuguesa presente em folguedos populares transformando-a em uma canção.

Tal ação reforça a ideologia do Movimento Armorial em destacar a forte relação identitária existente entre Brasil e Portugal. Além disso, ainda no tocante a forma, a canção segue a estrutura do romance, uma composição poética narrativa do romance popular nordestino transmitida pela tradição oral. Esta iniciativa destaca o ideal de valorização da cultura popular proposto pelos artistas ligados ao Movimento.

Para a perspectiva dialógica, a linguagem e os discursos têm seus sentidos produzidos pela presença constitutiva da intersubjetividade nas situações concretas de exercício da linguagem, pois o sujeito adquire a linguagem em situações de uso da língua, o que necessariamente, predispõe a existência do diálogo como espaço constituidor de sentidos. Para Sobral,

> Esse aspecto do dialogismo é a base da amplitude da concepção de interação do Círculo que vai bem além de outras concepções de interação, visto que não se restringe ao contexto imediato, ao ambiente físico do intercâmbio verbal, à textualidade propriamente dita, nem às características pessoais dos sujeitos envolvidos etc., mas reúne esses elementos e vários outros (SOBRAL, 2009, p. 36).

Na perspectiva de Sobral (2009), o círculo de Bakhtin entende que a concepção de interação é essencialmente forjada no diálogo e se configura como elemento constitutivo da criação do sentido. Sem a interação, não há diálogo e sem diálogo, não há sentido: “chamo de sentido ao que é resposta a uma pergunta. O que não responde a nenhuma pergunta carece de sentido” (BAKHTIN, 2000, p. 386). O par pergunta/resposta só é possível no campo do diálogo, na relação entre o eu e o outro. No que se refere ao texto, especificamente, ao campo verbal, esta relação de diálogo incessante é identificada como o fenômeno de intertextualidade, sobre o qual trataremos a seguir.

## 3.2 Intertextualidade: uma delimitação conceitual

Ao discorrer acerca do aparecimento do termo intertextualidade Fiorin (2012) afirma que este foi um dos primeiros conceitos da obra de Bakhtin a ganhar notoriedade científica no espaço acadêmico ocidental. Segundo o autor, tal fato ocorreu devido à contribuição dos estudos de Julia Kristeva, publicados na revista francesa *Critique* em 1967. A ideia central que constitui o conceito de intertextualidade reside na noção proposta por Kristeva de que "qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção dum outro texto". Ou ainda:

> O termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de crítica das fontes dum texto, nós preferimos-lhe um outro: transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa (KRISTEVA, 1967 *apud* JENNY, 1979 p. 13).

A ideia de transposição nos remete ao fenômeno que determina que algo está em lugar diverso do qual habitualmente deveria figurar. No dizer de Kristeva, reproduzido acima, esse *algo* é identificado como um *sistema de signos* e a transposição é assim percebida no momento em que um determinado signo realiza a travessia entre os sistemas significativos. Ao ocupar um novo lugar num determinado texto, este novo signo, agora ressignificado, exige uma mudança na postura dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo.

Sobre a contribuição dos sujeitos nesse processo de significação, Beaugrande destaca que:

> O termo intertextualidade faz referência à relação de dependência estrita que se estabelece, por um lado, entre os processos de produção e de recepção de um determinado texto e, por outro lado, o conhecimento prévio que tenham os participantes de uma interação comunicacional sobre outros textos anteriores que se relacionem com ele (BEAUGRANDE et al., 1997, p.15).

Retomando o que dissemos anteriormente, o termo intertextualidade foi empregado como uma transposição da ideia de dialogismo proposta por Bakhtin e pretende expressar que um texto não existe sem o outro. A esse respeito, Koch ressalta que:

> Em sentido amplo, a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção. Isto é, ela é condição mesma da existência de textos, já que há sempre um já-dito, prévio a todo dizer. Segundo J. Kristeva, criadora do termo, todo texto é um mosaico de citações, de outros dizeres que o antecederam e lhe deram origem (KOCH, 2010, p. 86).

No entanto, Fiorin questiona o conceito proposto por Kristeva. Segundo o autor, existe um uso equivocado do termo intertextualidade. O estudioso afirma que Kristeva chama de "texto" o que Bakhtin denomina de "enunciado", e assim, entendida dessa forma, a palavra intertextualidade passa a designar a noção de dialogismo. Quando, na visão de Fiorin:

> A intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior o texto o encontro de duas materialidades linguísticas, de dois textos. Para que isso ocorra é preciso que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga (FIORIN, 2008, p. 52-53).

Com essa afirmação, Fiorin procura limitar o alcance do significado do termo intertextualidade, circunscrevendo-o à instância específica da materialidade linguística, ou seja, do campo verbal, e não elevando o termo à amplitude ideológica abarcada pelo conceito de dialogismo proposto por Bakhtin. Para Fiorin, é preciso estar atento à forma composicional do enunciado, ou seja, é preciso considerar os paradigmas de cada esfera de atividade humana, identificando as condições e finalidades das variadas formas e possibilidades de comunicação.

Para Jenny a intertextualidade é responsável por garantir a condição de legibilidade literária, ou seja, somente inserida num contexto intertextual a obra é passível de compreensão: "a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido" (JENNY, 1979, p. 14).

Ainda no tocante à legibilidade da obra, são os modelos arquetípicos, ao estabelecer relações entre as diversas obras, que nos fornecem elementos que cooperam para apreensão do sentido da obra. Segundo o autor:

> As figuras de intertextualidade oferecem, portanto, um vasto campo de exploração, que não pensaremos em delimitar. É, com efeito, bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual. O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquilagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido

> mais sabiamente transformado. Ou então, o novo contexto confessa operar uma reescrita crítica, e dá em espetáculo o refazer dum texto (JENNY, 1979 p. 44).

Jenny defende a ideia de que além de condicionar o uso do código, a intertextualidade está explicitamente presente no nível do conteúdo formal do texto o que indica uma dupla determinação intertextual de uma obra manifestada no que se refere tanto ao seu aspecto temático, como também ao que tange às suas características formais.

Ao tratar da problemática que discute qual o grau de explicitação de intertextualidade numa determinada obra, Jenny afirma que podemos utilizar critérios estruturais que ajudem a estabelecer essa medida. No entanto, o autor também destaca que existe uma variação da sensibilidade dos leitores à repetição, ou seja, à recorrência de temas. Esta sensibilidade é alimentada pela cultura, mas também pela memória de cada época. Assim, podemos perceber a importância do trabalho do autor na construção de um novo texto que guardará pontos de contato com outros textos ao mesmo tempo em que irá instaurar a marca pessoal do autor identificada por seu estilo.

Fiorin (2003) apresenta as seguintes possibilidades de ocorrência de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. Segundo o autor a citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo discurso citado é um elemento dentro de outro já existente. No entanto, neste processo o autor tem a liberdade de alterar ou de confirmar o sentido do texto citado.

Nos processos de alusão, o texto não é reproduzido de modo fiel, mas é mantida a ideia central de algo já discursado, ou seja, não se permite o conflito entre sentidos, ou como nos fala Fiorin “o texto que alude não constrói um sentido oposto ao texto aludido” (2003, p. 31). Nos processos de estilização, por sua vez, ocorre uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual com o objetivo de reestilizá-lo.

Portanto, é possível compreender que não se deve separar o estudo do estilo dos estudos mais amplos a respeito do gênero e das ocorrências intertextuais, pois as mudanças ocorridas ao longo do tempo nos aspectos relacionados ao estilo são inseparáveis das transformações também ocorridas nos gêneros textuais ao longo da evolução da comunidade humana.

Gostaríamos de retomar aqui a canção o Romance da Nau Catarineta:

Ouçam, meus senhores todos,
Uma história de espantar!
Lá vem a nau catarineta
Que tem muito que contar.
Há mais de um ano e um dia
Que vagavam pelo mar:
Já não tinham o que comer,
Já não tinham o que manjar!
Deitam sortes à ventura
Quem se havia de matar:
Logo foi cair a sorte
No capitão-general!

- Tenham mão, meus marinheiros!
Prefiro ao mar me jogar!
Antes quero que me comam
Ferozes peixes do mar
Do que ver gente comendo
Carne do meu natural!
Esperemos um momento,
Talvez possamos chegar.
Assobe, assobe, gajeiro,
Naquele mastro real!
Vê se vês terras de Espanha,
E areias de Portugal!

- Não vejo terras de Espanha
E areias de Portugal!
Vejo sete espadas nuas
Que vêm para vos matar!

- Vai mais acima, gajeiro,
Sobe no tope real!
Vê se vês terras de Espanha,
Areias de Portugal!

Esta canção constitui um exemplo de intertextualidade explícita através do processo de citação, uma vez que o texto que constitui a canção foi escrito por Ariano Suassuna a partir de toadas populares e está registrada na obra *O Romance da Pedra do Reino*. Em seu trabalho como intérprete, Antonio Nóbrega promove o retorno da obra à sua dimensão original da oralidade.

Sucintamente apresentados os aspectos referentes aos conceitos de dialogismo e de intertextualidade, passemos agora à apresentação dos pressupostos teóricos acerca dos gêneros discursivos que servirão de base conceitual para análise da coletânea de canções que constitui o espetáculo *Lunário Perpétuo*.

### 3.3 Gêneros textuais/discursivos

Ao iniciarmos nosso estudo acerca dos gêneros textuais ou gêneros do discurso, faz-se necessário apresentar o dilema conceitual referente às questões de nomenclatura envolvidas na temática que engloba as reflexões sobre a relação existente entre *texto, discurso* e *gênero*.

Para Marcuschi (2008) a tendência atual é a de assumir a existência de um contínuo entre texto e discurso que propicia um tipo de condicionamento mútuo. Assim, o importante não é distinguir de modo rígido os dois conceitos, mas entender as relações existentes entre eles como relações complementares da atividade enunciativa. Para Coutinho,

> Trata-se de "reiterar a articulação entre o plano discursivo e textual," considerando o discurso como o "objeto do dizer" e o texto como o "objeto de figura". O discurso dar-se-ia no plano do dizer (a enunciação) e o texto no plano da esquematização (a configuração). Entre ambos o *gênero* é aquele que condiciona a atividade enunciativa (COUTINHO 2004, *apud* MARCUSCHI, 2008, p. 81).

A fim de esclarecer como estas entidades dialogam, Marcuschi estabelece a relação existente entre texto e discurso:

> Pode-se dizer que *texto* é uma entidade concreta realizada materialmente e corporificada em algum gênero textual. *Discurso* é aquilo que um texto produz ao se manifestar em uma instância discursiva. Assim, o discurso se realiza nos textos. Em outros termos, os textos realizam discursos em situações institucionais, históricas, sociais e ideológicas (MARCUSCHI 2007, p. 24).

Dessa forma, podemos perceber que os gêneros atuam como mediadores da atividade enunciativa sendo impossível a comunicação verbal sem a utilização de um gênero. Bakhtin (2000) afirma que os gêneros do discurso são tipos de enunciados relativamente estáveis. De acordo com o autor, os enunciados se constituem como efetivação concreta de uso da língua.

Com relação ao tratamento dispensado ao enunciado, no caso de este ser tomado de forma isolada, pode ser considerado como algo individual, entretanto é preciso salientar que cada esfera de atividade humana elabora tipos de enunciados que guardam entre si características que permitem seu agrupamento em categorias, as quais podemos chamar de *gêneros*.

Vejamos a seguir o que Bakhtin nos diz sobre o processo de criação de um gênero do discurso:

> Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições específicas para cada uma das esferas de comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico (BAKHTIN 2000, p. 284).

Partindo-se desta afirmação é possível perceber que os gêneros são, na maioria das vezes, definidos por aspectos funcionais. Entretanto, é importante destacar que não se deve desprezar os estudos acerca dos aspectos formais, pois em muitos casos, são as formas que determinam o gênero. Isto implica em dizer que a visão do estudioso dos gêneros textuais deve estar sensível para a ocorrência desta mudança de perspectiva, no que se refere ao predomínio dos aspectos formais ou funcionais na determinação de um gênero.

De acordo com Bakhtin (2000), o gênero pode ser definido a partir de três elementos que se fundem no enunciado:

I - O primeiro elemento identificado é o *conteúdo temático*, ou seja, o assunto ou tópico da interação verbal;

II - o segundo elemento seria o *estilo* que está relacionado com a seleção de recursos lexicais e estruturais, e guarda traços da posição do locutor, permitindo assim o afloramento de aspectos subjetivos;

III – por fim temos a *estrutura composicional* que tem por objetivo refletir as condições específicas e as finalidades de cada esfera de atividade humana.

Para Marcuschi (2007) os gêneros desempenham a função de contribuir para o ordenamento e estabilização das atividades comunicativas cotidianas. Segundo o autor, os gêneros textuais podem ser entendidos como fenômenos históricos e, dessa forma, são profundamente ligados à vida cultural e social de uma determinada comunidade, se consolidando como frutos de um trabalho coletivo.

Dessa forma, é possível perceber alguns aspectos importantes referentes ao caráter dos gêneros discursivos. O primeiro aspecto se refere à individualidade, uma vez que o gênero se refere ao enunciado e este é emanado de um indivíduo integrante das esferas de atividades humanas. O segundo aspecto está relacionado ao seu caráter coletivo, já que é elaborado por uma dada comunidade. Conforme afirma Marcuschi (2007, p. 20) “Os gêneros textuais surgem, situam-se e integram-

se funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem." De modo enfático, podemos afirmar que os gêneros são elaborados dentro de uma coletividade social a fim de atender a uma necessidade comunicativa específica.

A fim de ilustrar esta dimensão, tomemos, por exemplo, a canção Excelência, de Antonio Nóbrega:

*Uma excelência da virgem,*
*Oh, mãe de deus, rogai por ele, mãe de deus*
*Mãe de deus, mãe de deus.*
*Oh, mãe de deus, rogai por ele, mãe de deus.*
*Mãe de deus, mãe de deus.*
*Oh, mãe de deus, rogai a deus por ele..*

O texto acima pertence à esfera do discurso religioso e atende a uma necessidade específica de comunicação que está relacionada com a intenção de se obter o perdão divino. Assim, a dimensão individual do gênero recebe destaque ao se materializar enquanto confissão de fé do indivíduo, tendo em vista que o fenômeno religioso se refere ao modo como o ser se relaciona individualmente com o sagrado.

Os aspectos coletivos, por sua vez, se mostram na medida em que toda uma comunidade domina este gênero, já que os versos da oração são compartilhados pela coletividade. No caso específico dessa canção, Antonio Nóbrega se apropria do discurso religioso e o conduz à esfera artística, atribuindo-lhe uma nova leitura: a excelência alia-se à ao gênero canção, deixando de ser somente uma oração e tornando-se um produto artístico, com um novo valor estético e ideológico.

Podemos assim perceber que se torna imprescindível para o estudo do gênero, a consideração destes aspectos que envolvem tanto o caráter individual, subjetivo, presentes no uso de determinado gênero e na escolha de seus elementos constitutivos, como o caráter coletivo que estabelece formas padronizadas e critérios de aceitação para o uso de determinado gênero em uma determinada situação de comunicação.

De acordo com Bakhtin (2000), assim como são variadas as atividades humanas, também são variadas as formas de uso da língua e, por conseguinte, os gêneros do discurso, que para o autor, podem ser considerados como entidades

heterogêneas, tendo em vista que englobam uma infinidade inesgotável de possibilidades de usos da língua.

Ainda a respeito dos gêneros, Bakhtin argumenta que é de grande importância teórica estabelecer a distinção entre os chamados gêneros primários, de caráter simples, constituídos em circunstâncias de comunicação verbal espontânea, o que possibilita um contato direto com a realidade e os gêneros secundários, que apresentam uma configuração mais complexa e que, segundo o teórico, surgem em circunstâncias de comunicação cultural mais evoluída, mediando o contato com a realidade, muitas vezes, através da escrita. Durante seu processo de formação, os chamados gêneros secundários transformam os gêneros primários em seus elementos constituintes mediando a relação entre os gêneros e a realidade, tornando-se ele mesmo - o gênero secundário – um enunciado.

Assim, para que o estudo de um enunciado seja feito de modo satisfatório é necessário considerar a inter-relação existente entre os gêneros primários e secundários, bem como o processo histórico de formação dos gêneros. Tal constatação ratifica a posição de Bakhtin em afirmar a importância teórica da distinção entre os gêneros, para que se proceda à análise enunciativa.

### 3.3.1 Elementos dos gêneros discursivos: composição, tema e estilo

Para Bakhtin (2000) o gênero pode ser definido a partir de três elementos que se fundem no enunciado: o conteúdo temático, o estilo e a estrutura composicional. O elemento identificado como conteúdo temático refere-se ao conteúdo específico do qual trata o texto e contempla os aspectos relacionados aos valores ideológicos.

Como exemplo destes aspectos ideológicos, podemos observar os trechos da canção *Lunário Perpétuo*:

*O meu lunário perpétuo*
*Guarda as vozes seculares*
*Do profeta de canudos*
*E do mártir dos palmares*
*Sonhando com o reino do espírito santo*
*Na terra, no céu, em todo recanto.*

*Nos terreiros e altares.*

*Meu lunário é a memória*
*De um país que vai passando*
*Diante dos nossos olhos,*
*Rindo, mexendo, cantando.*
*Mestiço, latino, caboclo, nativo.*
*É velho, é criança, morreu e tá vivo...*
*Presente, mas até quando?*

O conteúdo temático apresentado na canção expressa a orientação ideológica do Movimento Armorial no que se refere às origens da cultura brasileira: a mistura entre *mestiço, latino, caboclo, nativo* que representa a memória de uma nação e a mestiçagem na formação do povo brasileiro.

De um modo geral, podemos dizer que o tema é o componente semântico do enunciado, conforme nos explica Caretta:

> O tema, componente semântico do enunciado, desenvolve-se na unidade do gênero por meio das relações com a forma, determinada pela composição e pelo estilo. O objeto do discurso, assumido como tema, recebe um acabamento em função de uma abordagem específica do problema, do material, do contexto comunicacional e do intuito do autor (CARETTA, 2008, p. 20).

No que se refere aos estudos da composição, Caretta afirma que a forma composicional é responsável pelos critérios de organização e estruturação do gênero e atua como uma espécie de molde que deve considerar os paradigmas de cada esfera de atividade humana, bem como as variadas possibilidades de comunicação.

Assim, podemos inferir que a forma composicional é capaz não somente de permitir a identificação e reconhecimento do gênero como também possibilita a assimilação das condições e finalidades das esferas de atividades humanas, conforme nos explica Bakhtin:

> Os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 2000, p. 279).

Acerca dos estudos de estilo, Bakhtin afirma que o estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e aos gêneros do discurso. Para o autor, o

enunciado é individual e por isso é capaz de refletir aspectos relacionados à subjetividade de quem o profere, o que reforça a ideia de que o enunciado possui um estilo individual. Sobre seu estilo individual, Antonio Nóbrega afirma:

> Num frevo meu, *Nascimento dos Passos*, digo: *Azuretada, Curriola destrambelha, Sacoleja se bestega*, *No maior calunguejar* (...). Temos uma língua tão nova que palavras como essas causam estranhamento em muitos lugares. Se um idioma é tão rico que permite ao nativo surpreender-se com a linguagem de seu país é porque nossa liberdade criativa tem um potencial gigantesco e talvez sem limites (PEREIRA, 2007, p. 17).

Dessa forma, temos o encontro do potencial criativo da linguagem, da iniciativa do usuário em explorar este potencial e da liberdade que o gênero utilizado oferece ao permitir o afloramento de um estilo individual. Para Bakhtin, somente alguns gêneros possuem essa abertura. De acordo com o teórico, os gêneros refletem as características de seu meio de produção e de circulação e muitas atividades humanas já têm estabelecido um estilo específico para cada situação de uso da língua que se configuram como formas padronizadas.

A esse respeito, afirma Bakhtin:

> O estilo linguístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade humana e da comunicação. Cada esfera conhece seus gêneros apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos (BAKHTIN, 2000, pp. 283-284).

Como exceção a este quadro de estilos predeterminados, podemos citar o caso dos gêneros literários, no qual o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo e constitui uma de suas linhas diretrizes. Assim, podemos apontar que o gênero canção se aproxima dos gêneros literários por apresentar esta liberdade que permite a emergência de um estilo individual. Para Bakhtin, o estilo é vinculado a unidades temáticas determinadas e a unidades composicionais que se referem ao tipo de estruturação e de conclusão de um todo e com o tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal.

Tal aspecto sugere que o estudo do estilo deve necessariamente estar relacionado ao estudo do gênero:

> O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado. Isso não equivale a dizer, claro, que o estilo linguístico não pode ser objeto de um estudo específico, especializado. Tal estudo, ou seja, uma estilística da língua, concebida como uma descrição autônoma é possível e necessário. Porém para ser correto e produtivo, este estudo sempre deve partir do fato de que os estilos de língua pertencem por natureza ao gênero e deve basear-se no estudo prévio dos gêneros em sua diversidade (BAKHTIN, 2000, p. 284).

Vejamos a seguinte canção:

***O Romance de Riobaldo e Diadorim***

*Quando eu vi aqueles olhos,*
*Verdes como nenhum pasto,*
*Cortantes palhas de cana,*
*De lembrá-los não me gasto.*
*Desejei não fossem embora,*
*E deles nunca me afasto.*

*Vivemos a desventura*
*De um mal de amor oculto,*
*Que cresceu dentro de nós*
*Como sombra, feito um vulto.*
*Que não conheceu afago,*
*Só guerra, fogo e insulto.*

*Na noite-grande-fatal,*
*O meu amor encantou-se.*
*Desnudo corpo inteiro*
*Desencantado mostrou-se.*
*E o que era um segredo,*
*Sem mais nada revelou-se.*

*Sob as roupas de jagunço,*
*Corpo de mulher eu via.*
*A Deus, já dada, sem vida,*
*O vau da minha alegria.*
*Diadorim, Diadorim...*
*Minha incontida sangria*

A canção apresentada estabelece uma relação de intertextualidade com a obra *Grande Sertão: Veredas*. Neste texto, Antonio Nóbrega realiza o processo de estilização ao transformar o trecho do romance em uma canção, provocando uma mudança de gênero. Ele também cria novas imagens a partir de um novo campo semântico.

Com relação aos aspectos formais, a canção em análise possui predominância da forma poética popular, identificada como romance, como já nos é adiantado no título da música. Esta forma é uma composição poética narrativa do romance popular nordestino, que apresenta motivação histórica ou lírica e é transmitida pela tradição oral.

Gostaríamos de retomar aqui a dupla relação intertextual/textual apresentada por Jenny (1979) para observar que nessa canção, tal relação pode ser vista pelo seguinte prisma: o conteúdo temático estabelece pontes com a obra de Guimarães Rosa, e a estrutura formal participa de outro sistema, aquele que contém o gênero canção, tipificado enquanto romance, já que numa primeira acepção, o termo pode ser entendido como identificação do tipo de composição poética. Tal perspectiva nos permite destacar as várias possibilidades de interpretação para o termo "romance".

Além de uma composição poética, uma segunda possibilidade de significação para o termo pode estar relacionada à identificação da obra da qual a canção trata – *Grande Sertão:Veredas* – já que no campo literário a palavra romance significa "descrição longa das ações e sentimentos de personagens fictícios, numa transposição da vida para um plano artístico" (FERREIRA, 2001, p. 612). Finalmente, o termo romance ainda pode ser empregado para identificar a relação existente entre Riobaldo e Diadorim.

Vemos assim a habilidade do autor em empregar o termo de modo a possibilitar variadas formas de significação, todas condizentes com o conteúdo temático da obra.

### 3.3.2 Caracterização da canção como gênero textual/discursivo

Para Manzoni e Rosa (2010) no que se refere à música, podemos falar em três grandes gêneros musicais: o gênero erudito, o gênero folclórico e o gênero popular. No entanto, as autoras afirmam a importância de destacar que a música é um fato social em constante mudança e que mesmo sendo identificados os gêneros, são encontradas ainda subdivisões genéricas, além da existência de tipos musicais híbridos que se referem a mais de um gênero e os colocam em diálogos constantes.

Nelson Barros da Costa, ao tratar da relação existente entre canção, letra e música, em seu trabalho *As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária* apresenta a seguinte definição acerca do gênero canção:

> A canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia). Defendemos que tais dimensões têm de ser pensadas juntas, sob pena de confundirmos a canção com outro gênero, [...]. Assim, a canção exige uma tripla competência: a verbal, a musical e a lítero-musical, sendo esta última a capacidade de articular as duas linguagens (COSTA, 2007, p.107).

Dessa forma, podemos inferir que uma das principais características do gênero em estudo é a fusão de duas linguagens distintas: a linguagem verbal e a linguagem musical. Assim, no entender de Costa (2007) não devemos olhar a canção como texto exclusivamente verbal nem como um texto exclusivamente musical, e sim como uma união das duas linguagens.

Manzoni e Rosa definem canção como:

> Uma peça pequena, que tem como principal meio de execução o canto (voz) com ou sem acompanhamento (instrumento). Para que ela seja executada é necessária a composição de uma melodia, ainda que no momento da reprodução vocal não haja instrumento musical para o acompanhamento, e a composição de uma letra, seja ela advinda de um texto poético já existente ou de um texto criado juntamente com a melodia pelo compositor musical. (MANZONI & ROSA, 2010, p. 2)

Ainda no que se refere às características do gênero canção, Caretta (2008) apresenta os fatores que determinam sua identificação. De um modo geral, estes fatores estão presentes na forma composicional que contempla um texto curto, cantado, formado pela relação entre letra e música, constituído por versos e organizado em estrofes.

O principal campo de atuação da canção é a esfera artística, caracterizada por valorizar elementos como a criatividade e a originalidade, que permitem a exploração de efeitos de sentido dos componentes linguísticos e melódicos. Assim, a esfera artística permite que o cancionista explore o universo semântico da língua aliado aos recursos musicais com vistas a promover um efeito estético.

Para exemplificar estes aspectos, gostaríamos de retomar aqui mais um trecho da canção *Excelência*, obra que se constitui a partir de uma recriação literária de Ariano Suassuna com base em toadas populares muito comuns no universo rural do Nordeste brasileiro. É importante destacar que nesta canção Antonio Nóbrega atua não somente como compositor, ao construir sua estrutura melódica

contribuindo assim para a totalidade do sentido, mas também exerce a função de intérprete. Conforme apresentamos anteriormente, do ponto de vista da disseminação do texto oral, o intérprete ocupa posição de destaque em relação ao compositor devido a sua proximidade com o ouvinte e por possuir o poder de convencimento que é aprimorado por meio de sua intimidade com o texto.

Assim, o intérprete é o responsável pelo despertar de emoções no ouvinte, proporcionando o afloramento de aspectos subjetivos necessários para constituição do sentido.

***Excelência***

*Uma excelência da virgem,*
*Oh , mãe de deus, rogai por ele, mãe de deus*
*Mãe de deus, mãe de deus.*
*Oh, mãe de deus, rogai por ele, mãe de deus.*
*Mãe de deus, mãe de deus.*
*Oh, mãe de deus, rogai a deus por ele..*

*Diz o a ... ave Maria*
*Diz o b ... brandosa e bela*
*Diz o c ... cofrim da graça*
*Diz o d ... divina estrela*
*(...)*
*Diz o i ... incenso d'alma*
*Diz o j ... jóia mimosa*
*Diz o k ... coro dos anjos*
*Diz o l ... luz formosa*

*Diz o m ... mãe dos mortais*
*Diz o n ... nuvem de brilho*
*Diz o o ... orai por nós*
*Diz o p ... por vossos filhos*

*(...)*

*Diz o u ... uma esperança*
*Diz o v ... vale profundo*
*Diz o x ... xis dos mistérios*
*Diz o z ... zelai o mundo.*

Em nossas observações destacamos a ocorrência do processo identificado por Koch (2007) como intertextualidade intergêneros, ou seja, o fenômeno segundo o qual um gênero pode assumir a forma de outro, tendo em vista o propósito da comunicação. Na canção em análise, embora o texto tenha a forma de uma excelência, ele não tem a mesma função. Seu objetivo agora é aquele atribuído à canção. Temos, portanto a mescla de dois gêneros: o gênero excelência, que está a serviço do gênero canção, que preserva a sua função sócio-historicamente construída, a saber: a de propiciar uma experiência auditiva estética.

No que tange ao campo semântico, os recursos utilizados reforçam a escolha do tema - a religiosidade, reiterado, por exemplo, com a escolha de uma forma pertencente à esfera religiosa, a excelência. Moutinho faz alguns destaques importantes a respeito dos aspectos estilísticos dessa canção:

> A que se destacar ainda o que dizem o K (coro dos anjos) – em que o k vale como fonema, e não como letra; o P (por vossos filhos) – em que a preposição *por* é valorizada no abece e dá início a um verso; e o Z (zelai o mundo) – forma em que o verbo zelar aparece como transitivo direto e não é tão usual quanto seria "zelai pelo mundo" (MOUTINHO, 2006, p. 165).

Estas características podem ser entendidas como representantes da liberdade que o autor tem para criar uma vez que o gênero canção preza pela criatividade e originalidade, permitindo que o autor redesenhe as fronteiras das normas linguísticas em busca de um resultado estético satisfatório. Outro item característico do gênero canção é o fato de este ser um gênero produzido para ser cantado, o que permite sua veiculação por meio de discos, por veículos de comunicação de massa tais como rádio e televisão, de apresentações ao vivo que permitem um contato direto entre o artista e o público, o que favorece uma presença constante do gênero em estudo no nosso cotidiano.

Costa (2003) apresenta os níveis de materialidade da canção. Segundo o autor, a materialidade pode ser distribuída em três categorias: *formal*, *linguística* e *enunciativa* ou *pragmática*. De um modo geral a materialidade formal se refere à dimensão mais superficial, a materialidade linguística diz respeito ao código da linguagem e a materialidade enunciativa está relacionada à realidade da interação entre os usuários.

A partir da exposição da materialidade da canção, é importante destacar que é a materialidade formal que contém nosso objeto de estudo por contemplar o

momento do registro da letra da canção, ou seja, é a na dimensão da materialidade formal que encontramos nosso objeto de análise. Entretanto, os aspectos referentes à materialidade linguística constituem fundamentos teóricos capazes de orientar a análise dos elementos constitutivos do gênero canção, principalmente para o estudo do estilo, já que contemplam os fatores de ordem linguística e enunciativa que atuam na construção de sentido.

Assim, podemos perceber que a análise da canção, sob a perspectiva dos gêneros discursivos é capaz de contemplar os aspectos da materialidade em suas dimensões formais, linguísticas e enunciativas, uma vez que o prisma genérico preza pela análise de aspectos relacionados ao conteúdo temático, estilístico e composicional e que necessariamente contempla as noções de situação de produção e de interação entre interlocutores.

Ainda no tocante à materialidade formal da canção, é importante destacar que no momento de veiculação, o gênero canção atua no âmbito da oralidade, uma vez que é por meio da voz que o artista se expressa. No entanto, nos momentos de produção e registro, o gênero passa a ocupar a dimensão da escrita, como reforça Rios (1998, p. 150):"a música popular tem uma letra escrita, mas esta existe para as pessoas desde que gravada com a voz de alguém. Aí está o 'segredo' da sobreposição entre o oral e o escrito na música popular". Temos dessa forma, um gênero que estabelece pontos de contato entre a escrita e a oralidade.

Marcuschi (2008) destaca a impossibilidade de situar a oralidade e a escrita em sistemas linguísticos distintos. Para o autor, ambas as realizações fazem parte de um mesmo sistema da língua. As dimensões da oralidade e da escrita, na sua visão, representam:

> Realizações de uma gramática única, mas do ponto de vista semiológico, podem ter particularidades com diferenças bem acentuadas, de tal modo que a escrita não representa a fala. Portanto, não postulamos uma simetria de representação entre fala e escrita, mas uma relação sistêmica no aspecto central das articulações estritamente linguísticas (MARCUSCHI, 2008 p. 191).

Sobre a relação existente entre a oralidade e a escrita, Paul Zumthor (1997) nos explica que na ocorrência de um texto oral, recorre-se à passagem do oral para o escrito como um meio de conservação mais seguro. Assim, podemos inferir que é esta motivação que associa a escrita ao momento de registro do gênero canção. Ao investigar as relações existentes entre a escrita e a oralidade, Zumthor afirma que a

comercialização da obra está relacionada à escrita que foi monopolizada por uma classe dominante enquanto que e a poesia oral retrata a angústia do povo, sendo os poetas seus porta-vozes.

Nesse quadro, a escrita, surgida inicialmente para fixar mensagens orais, está vinculada ao desenvolvimento do comércio e da comunicação. Contudo, Zumthor defende a necessidade de uma oralidade que funcione na zona da escritura. É preciso lembrar que o aprendizado da leitura e da escrita eram distintos e ambos sempre foram ligados à elite, entretanto a voz está presente na escrita, mas a plasticidade de criação e recriação do texto oral é muito mais dinâmica que o escrito.

Podemos relacionar esta premissa à afirmação de Costa (2003) que entende que o registro escrito não reflete de modo satisfatório a realidade do gênero canção, pois a canção apresenta uma dimensão musical, também constitutiva de sentido que não pode ser apreendida pela escrita. Podemos assim entender que a escrita funciona como um meio mais seguro de guardar as narrativas das influências externas, mas faz o texto perder seu movimento vital de performance.

Por fim, lembramos que a cultura realiza uma seleção daquilo que deve ser lembrado e isso torna a memória e o esquecimento indissociáveis. No entanto, a memória é essencial para a manutenção das tradições de um povo. Assim, os traços de oralidade são essenciais para a construção da identidade cultural de uma comunidade.

# 4 *LUNÁRIO PERPÉTUO* E SUAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS

Esta etapa do nosso trabalho se destina à análise dos aspectos dialógicos e intertextuais das canções que compõem o espetáculo *Lunário Perpétuo* e que melhor representam as características do Movimento Armorial, na obra do artista Antonio Nóbrega.

A escolha do *corpus* se justifica enquanto oportunidade de reunir em um mesmo objeto de estudo aspectos que caracterizam um movimento artístico-literário ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com as distintas obras que compõem o quadro da cultura brasileira a fim de contribuir com o processo de construção de um imaginário popular diversificado.

## 4.1 Lunário Perpétuo: estrutura e caracterização

O livro *Lunário e Prognóstico Perpétuo para Todos os Reinos e Províncias*, ou simplesmente *Lunário Perpétuo* que influenciou Antonio Nóbrega e intitula seu espetáculo é uma espécie de cartilha popular, sendo responsável, durante muitos anos, pela difusão de conhecimento nos sertões nordestinos, contribuindo para o desenvolvimento da cultura regional, exercendo a função de guardião da memória e da identidade do povo do Nordeste.

Segundo Câmara Cascudo, o *Lunário Perpétuo* foi

> durante dois séculos o livro mais lido nos sertões do Nordeste, informador de ciências complicadas de astrologia, dando informações sobre horóscopos, rudimentos de física, remédios estupefacientes e velhíssimos. (...) foi um dos livros mestre para os cantadores populares, na parte que eles denominavam ciência, ou cantar teoria, gramática, história, doutrina cristã, países da Europa, capitais, mitologia, decoravam letra por letra. É o volume responsável por muita frase curiosa, dita pelo sertanejo, e que provem de clássicos dos séculos XVI ou XVII (s.d: 524).

A obra *Lunário Perpétuo* composta por Jerônimo Cortez e publicada em 1594 é um almanaque ilustrado com xilogravuras que se tornou uma das mais importantes fontes de leitura e de consulta que influenciou os escritores de almanaques no Brasil.

Segundo Szesz (2008), os almanaques eram pequenas publicações impressas em largas tiragens que tinham uma periodicidade anual e com linguagem acessível que eram colocados à venda em locais próprios do livreiro ou eram comercializados pelos vendedores ambulantes.

De acordo com a autora,

> O almanaque compreendia três partes completamente distintas. Havia o almanaque propriamente dito, que indicava os eventos astronômicos do ano entrante. Havia o calendário, que mostrava os dias da semana e do mês e as festas fixas da Igreja. Por fim, havia os prognósticos, ou previsão astrológica dos eventos notáveis do ano. Em geral eram vendidos juntos em um só volume, entremeados com o tipo de informações variadas como, por exemplo, um guia de estradas, cronologia dos acontecimentos históricos mais importantes, receitas médicas, sugestões de jardinagem. (SZESZ, 2008, p. 4)

De um modo geral, o *Lunário* oferecia informações sobre o tempo, os astros, os planetas e fornecia todos os elementos necessários para a elaboração do horóscopo, uma de suas principais aplicações. Além disso, ainda continha informações sobre saúde, conselhos médicos e indicações de remédios. O *Lunário* trazia, ainda, elementos da agricultura, pois indicava maneiras de interpretar o comportamento dos animais, orientações para que os agricultures organizassem sua rotina ao longo do ano e fizessem boas colheitas.

Com realção a sua circulação, Szesz (2008) destaca que os almanaques eram publicações populares de caráter regional e normalmente eram elaborados por escritores de cordel nordestinos, impressos nas folheterias de cordel e, vendidos, sobretudo no Nordeste, visando os habitantes da zona rural dessa região. Os almanaques sempre foram muito consultados no mundo rural e se firmaram como uma tradição popular no Nordeste brasileiro. Dentre os tantos exemplares que circularam nessa região podemos citar o Almanaque de Pernambuco, o Almanaque do Nordeste brasileiro, o Calendário Brasileiro e o Almanaque do Cariri.

Assim como as histórias dos folhetos os almanaques chegavam ao homem do campo através da feira e do rádio.

Acerca da estrutura dos almanaques Szesz (2008) destaca que:

> Os almanaques populares do nordeste tinham um caráter informativo. Contavam de duas partes: uma correspondente às seções redigidasa partir de conhecimentos astrológicos e outra de conteúdo variado, em que se revelavam as tendências pessoais e o estilo de cada autor. O domínio do divinatório dá especificidades à publicação. Os conhecimentos astrológicos juntavam-se a outros como numerologia, quiromancia e recebiam nos almanaques populares a designação geral de ocultismo ou ciências ocultas( SZESZ, 2008, p. 6).

Além de intitular uma canção, *Lunário Perpetuo* também dá nome ao espetáculo apresentado e gravado em DVD no Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, em Recife. O espetáculo foi dirigido por Walter Carvalho e Antonio Nóbrega e foi lançado em 2003 apresentando sequência musical descrita abaixo:

1. Ponteio Acutilado – tema instrumental
2. Excelência
3. O Romance da Nau-catarineta
4. O Romance da filha do Imperador do Brasil
5. O Romance de Riobaldo e Diadorim
6. Canjiquinha – tema instrumental
7. Luzia do Frevo
8. Apanhei-te cavaquinho
9. Meu foguete brasileiro
10. Patativa
11. Lágrimas de um Folião
12. Carrossel do destino
13. *Lunário Perpétuo*
14. O Rei e o Palhaço

## 4.2 Análises

### 4.2.1 Ponteio Acutilado

Primeiro tema instrumental composto por Antonio Nóbrega e gravado pelo Quinteto Armorial, a música *Ponteio Acutilado* é executado na abertura e no encerramento do espetáculo *Lunário Perpétuo*. No universo musical o ponteio é uma composição popular que se inspira no dedilhar de instrumento de cordas.

No tocante as referências dialógicas, o próprio autor destaca que sua inspiração para composição veio em decorrência de um toque de banda de pífanos e o emprego da palavra “ponteio” no título do tema faz uma referência a arte de tocar viola dos cantadores sertanejos.

Acerca das características da música armorial Ventura faz as seguintes considerações:

> Timbres que remetem ao arcaico, ao tempo passado, a uma música paralisada no tempo, rústica: tudo isso pretende produzir o Armorial, sempre provocando a impressão de uma música enérgica, pois pura, carregada com a própria bravura que se diz do povo nordestino (...) onde os homens ponteiam a viola como quem ponteia com faca afiada os dedos abertos na mesa, terra onde quem é frouxo não se mete. (VENTURA, 2007. p. 163)

É interessante ainda destacar que semanticamente a palavra acutilado se refere à ação de golpear e no entender de Ventura esta referência está relacionada constituição de uma identidade nordestina necessariamente construída a partir das idéias de força e de valentia. Estas características são reforçadas pelo emprego de uma sonoridade áspera produzida pela rusticidade da rabeca e pela bravura do marimbau.

### 4.2.2 Excelência

Embora tenhamos apresentado anteriormente algumas características da canção *Excelência*, gostaríamos de acrescentar outras observações a seu respeito. O gênero excelência é uma forma de expressão musical típica do interior do Nordeste brasileiro, ligada à prática do catolicismo popular. Este termo, também identificado como “incelença” está associado a rituais fúnebres e configura um conjunto de pequenos cânticos empregados para encomendação de almas. Sua estrutura rítmica é bastante simples e sua transmissão através das gerações se dá por meio da oralidade.

Na canção de Antonio Nóbrega, descrita a seguir, o músico estabelece uma união entre o gênero excelência e o abêcê, ambos presentes no meio popular nordestino.

***Excelência***

*Uma excelência da virgem,*
*Oh , mãe de deus, rogai por ele, mãe de deus*
*Mãe de deus, mãe de deus.*
*Oh, mãe de deus, rogai por ele, mãe de deus.*
*Mãe de deus, mãe de deus.*
*Oh, mãe de deus, rogai a deus por ele..*

*Diz o a ... ave Maria*
*Diz o b ... brandosa e bela*
*Diz o c ... cofrim da graça*
*Diz o d ... divina estrela*

*Diz o e ... esperança nossa*
*Diz o f ... fonte de amor*
*Diz o g ... guia do povo*
*Diz o h ... honesta flor*

*Diz o i ... incenso d'alma*
*Diz o j ... jóia mimosa*
*Diz o k ... coro dos anjos*
*Diz o l ... luz formosa*

*Diz o m ... mãe dos mortais*
*Diz o n ... nuvem de brilho*
*Diz o o ... orai por nós*
*Diz o p ... por vossos filhos*

*Diz o q ... querida mãe*
*Diz o r ... rainha da paz*
*Diz o s ... socorrei sempre*
*Diz o t ... todos mortais*

*Diz o u ... uma esperança*
*Diz o v ... vale profundo*
*Diz o x ... xis dos mistérios*
*Diz o z ... zelai o mundo.*

De acordo com Moutinho (2006), a excelência se caracteriza por um conteúdo de grande fervor religioso de estilo laudatório, ou seja, próprio do louvor, o que localiza o gênero em estudo na esfera religiosa. O abecê, por sua vez, se configura como uma forma de composição poética em que cada estrofe começa sucessivamente com uma letra do alfabeto seguindo a sua sequência natural. No que se refere aos aspectos intertextuais, o texto em análise exemplifica a intertextualidade intergêneros, pois embora a estrutura formal seja constituída da junção entre a excelência e o abêcê, a função exercida é a função atribuída ao gênero canção.

No tocante aos aspectos formais, *Excelência* é composta por 24 sextilhas organizadas em quadras que obedecem ao seguinte o esquema de rimas ABCB:

| | |
|---|---|
| *Diz o u ... uma esperança* | **A** |
| *Diz o v ... vale profundo* | **B** |
| *Diz o x ... xis dos mistérios* | **C** |
| *Diz o z ... zelai o mundo* | **B** |

Como já abordamos anteriormente, a construção do campo semântico utiliza recursos que reforçam a escolha do aspecto da religiosidade como tema da canção, pois de partida, temos a escolha de uma forma pertencente à esfera religiosa, a excelência. Em seguida, podemos perceber que as escolhas lexicais constituem um enunciado criado em torno do campo semântico da figura materna, neste caso, a mãe de Deus, e seu poder de intersecção para salvação de seus filhos mortais, conforme podemos constatar com a presença de palavras e expressões tais como: *mãe de Deus, rogai por ele/ mãe dos mortais, orai por nós, por vossos filhos, querida mãe.*

Como marca do processo intertextual destacamos o fato de que a letra dessa canção é uma recriação literária escrita por Ariano Suassuna com base em toadas populares presentes no universo rural nordestino. Nesta canção, Antonio Nóbrega assume a função de compositor, no momento em que elabora uma estrutura melódica para a letra escrita por Ariano, e dessa forma acrescenta uma nova dimensão para apreensão do sentido. Além disso, também exerce a função de intérprete, e se aproxima do interlocutor de maneira a provocar novas reações no ouvinte.

Concluindo nossa discussão a respeito dessa canção, gostaríamos de observar que o texto de *Excelência* pertence à esfera do discurso religioso e atende a uma necessidade específica de comunicação que está relacionada com a intenção de se obter o perdão divino. Assim, a dimensão individual do gênero recebe destaque ao se materializar enquanto confissão de fé do indivíduo, tendo em vista que o fenômeno religioso se refere ao modo como o ser se relaciona individualmente com o sagrado. Os aspectos coletivos, por sua vez, se mostram na medida em que toda uma comunidade domina este gênero, já que os versos da oração são compartilhados pela coletividade.

Antonio Nóbrega se apropria do discurso religioso e o conduz à esfera artística, atribuindo-lhe uma nova leitura: a excelência alia-se à canção, deixa de ser somente uma oração e se torna um produto artístico, com um novo valor estético e ideológico, que passa a transitar entre outros espaços sociais.

### 4.2.3 O Romance da Nau Catarineta

Embora já tenhamos apresentado algumas considerações a respeito dessa canção no segundo capítulo, gostaríamos de acrescentar novos comentários que julgamos interessante acerca das suas características intertextuais.

No tocante a esses aspectos, os estudos de Benjamim (2003) destacam que *O Romance da Nau Catarineta* faz parte das tradições de folguedos populares do ciclo dos trabalhos do mar tais como o cavalo-marinho, a marujada, entre outras. Para Benjamim,

> A versão usada por Antonio Nóbrega se apresenta mais sintética do que a versão coletada com a portadora Tia Beta[2]. Na performance, a narrativa está na terceira pessoa do singular enquanto que a versão tradicional é narrada na primeira pessoa do singular, variando para a primeira do plural, isto é, seriam os próprios marinheiros a narrar as suas aventuras. Nóbrega centra a narração no diálogo entre o Gajeiro e o Capitão, omitindo os aspectos das vicissitudes da navegação. (BENJAMIM, 2003 p. 6)

---

[2] Tia Beta - Elizabete Ferreira Barbosa, 1924, natural de Cabedelo –PB é apresentada por Roberto Benjamim como informante por ocasião dos estudos para produção do trabalho *Os romances da tradição ibérica na obra midiática de Antonio Carlos Nóbrega.*

A fim de ilustrar estas características, elaboramos o seguinte quadro comparativo:

| Versão de Antonio Nobrega | Versão de Tia Beta |
|---|---|
| *Ouçam, meus senhores todos,*<br>*Uma história de espantar!*<br>*Lá vem a nau catarineta*<br>*Que tem muito que contar.*<br>*Há mais de um ano e um dia*<br>*Que vagavam pelo mar:*<br>*Já não tinham o que comer,*<br>*Já não tinham o que manjar!*<br>*Deitam sortes à ventura*<br>*Quem se havia de matar:*<br>*Logo foi cair a sorte*<br>*No capitão-general!*<br>*- tenham mão, meus marinheiros!*<br>*Prefiro ao mar me jogar!*<br>*Antes quero que me comam*<br>*Ferozes peixes do mar*<br>*Do que ver gente comendo*<br>*Carne do meu natural!*<br>*Esperemos um momento,*<br>*Talvez possamos chegar.*<br>*Assobe, assobe, gajeiro,*<br>*Naquele mastro real!*<br>*Vê se vês terras de Espanha,*<br>*E areias de Portugal!* | *Da minha nau Catarineta, dela vos quero contar:*<br>*sete anos e um dia,* ô tolinda! *sobre as ondas do mar.*<br>*Não tínhamos o que comer, nem tampouco o que jantar:*<br>*matamos o nosso galo,* ô tolinda! *que tínhamos para cantar;*<br>*matamos o nosso cão, que tínhamos para ladrar.*<br>*Botamos sola de molho,* ô tolinda! *para no domingo almoçar;*<br>*a sola era tão dura, que ninguém pôde a tragar.*<br>*Botamos outra vez no fogo,* ô tolinda! *pra no domingo jantar.*<br>*Botamos as sete sortes, para ver a quem matar;*<br>*as sete sortes caíram,* ô tolinda! *no capitão-general.*<br>*Alto lá, meu companheiros: já não me queiram matar;*<br>*eu não quero que me comam,* ô tolinda! *gente do meu natural;*<br>*antes quero que me coma,* ô tolinda! *peixe toninha do mar.*<br><br>*Vai lá em cima gajeiro, naquela gávea real;*<br>*vê se avista terra em Espanha,* ô tolinda! *e areia em Portugal.*<br>*- Eu não avisto a Espanha, nem areia em Portugal;*<br>*avisto sete espada nua,* ô tolinda! *para te querer matar.*<br>*- Vai mais acima, gajeiro, naquela gávea real,*<br>*vê se avista terra em Espanha, ã tolinda e areia em Portugal.*<br>*- Eu não avisto a Espanha, nem areia em Portugal;*<br>*avisto caldeira em fogo,* ô tolinda! *para te querer queimar.* |

Quadro 1: Relações intertextuais entre diferentes versões de O Romance da Nau-Catarineta

O corpo textual dessa canção está presente na obra escrita por Ariano Suassuna, *O Romance da Pedra do Reino,* e narra as aventuras de uma tripulação portuguesa à deriva, que recebe a "visita" do diabo que tem a intenção de levar a alma do capitão-general. O Romance termina no momento em que o capitão-general renega o demônio e realiza uma dupla entrega: a alma a Deus e o corpo ao mar. Ao se lançar às águas, o capitão é salvo por um anjo e a catarineta chega a "Porto de mar". Estas características temáticas também expressam a presença do conteúdo e

do discurso religioso constante no ambiente popular como também destaca a presença de contrários, a exemplo da constante batalha entre o bem e o mal.

O trabalho de Antonio Nóbrega reforça a intenção de recriação de uma arte nacional a partir de elementos da cultura popular ao usar em suas composições temas que se referem ao espaço ibérico - Espanha e Portugal – além de incorporar formas populares como uma constante em seu trabalho.

### 4.2.4 O Romance da Filha do Imperador do Brasil

De modo semelhante ao que ocorre com a canção *O Romance da Nau Catarineta, O Romance da Filha do Imperador do Brasil* também está presente na obra *O Romance da Pedra do Reino* de Ariano Suassuna. E mais uma vez, Antonio Nóbrega toma para si a tarefa de construir a estrutura melódica da canção e assume o papel de intérprete, atuando como uma importante ponte entre o ouvinte e o texto.

A história narrada na canção tem como personagens o Imperador Dom Pedro, a Infanta, filha bastarda do Imperador, a Velha (criada) e o Vaqueiro. Tais personagens destacam a referência temática da canção à vida na corte, ou ainda, as relações estabelecidas entre a nobreza e as classes pobres. Além dos personagens citados, a canção também conta com um narrador que introduz a história e em seguida emprega o discurso direto dando voz aos personagens.

Nesta narrativa, Nóbrega cria uma “voz” particular para cada personagem da canção: para o imperador, ele emprega uma voz semelhante a voz de um senhor de idade. Para infanta, a fim de acentuar o tom brincalhão da canção, ele emprega um falsete. Para a criada, a voz de uma velha senhora e para o vaqueiro, a voz masculina de caráter mais viril. Dessa forma, o ouvinte consegue identificar cada um dos personagens envolvidos no romance.

O enredo apresenta, de forma bem humorada, o romance entre a filha de um imperador e um vaqueiro como uma peça pregada pelo destino a fim de castigar a princesa por causa de seu orgulho. O narrador nos conta que o Imperador tentou advertir a filha sobre a possibilidade de ela ser castigada por ser muito orgulhosa e

por recusar a todos os pretendentes que a procuravam. Para a Infanta os "*Barões de capa e de espada"* sempre tinham algum tipo de defeito.

Por ironia do destino, a princesa acaba por se apaixonar por um vaqueiro que trabalha na fazenda de seu pai. Ao interessar-se pelo belo jovem, a princesa pede para que a criada traga-o até o seu quarto.

O trecho a seguir descreve o encontro entre a princesa e o vaqueiro:

(...)
Entraram pelo portão,
Que a porta estava fechada.
Na camarinha da moça
O vaqueiro já chegava:
- Senhora, o que é que me manda?
Eu vim por vossa chamada!
- Quero saber se te atreves
A queimar minha coivara!
- Atrever, me atrevo a tudo,
Que um homem não se acovarda!
Dizei-me, porém, senhora,
Onde está vossa coivara!

- É abaixo dos dois montes,
Na fonte das minhas águas,
Abaixo do tabuleiro
E na furna da pintada,
Na linha da perseguida,
No corte da desejada!

No trecho extraído da canção é possível identificar marcas da fala popular empregadas para fazer referências ao órgão sexual feminino a exemplo das expressões *corte da desejada* e *linha da perseguida* fato que destaca a presença de insinuações sexuais no teor do discurso da canção. A opção por esse tipo de linguagem nos permite traçar uma aproximação entre o estilo de Antonio Nóbrega e o estilo de Rabelais, escritor renascentista imortalizado como autor cômico após a obra *Gargântua e Pantagruel*.

De acordo com Bakhtin (1999), o estilo de Rabelais traz para o cenário artístico as vozes da praça pública, ou seja, o autor utiliza a cultura popular como

fonte para suas produções, destacando a linguagem, as festas populares, a imagem grotesca do corpo, entre outras características do universo popular. A esse respeito é interessante destacar que na construção do espetáculo *Lunário Perpétuo*, Antonio Nóbrega executa essa canção fora do teatro. Na versão em vídeo, o artista vai até uma praça e interage com as pessoas que estão passando pela rua. O brincante pernambucano canta, dança e relaciona os transeuntes com os personagens da canção.

No tocante aos aspectos intertextuais gostaríamos de destacar que a canção em estudo estabelece relações de intertextualidade com os romances tradicionais ibéricos, conforme assevera Benjamin

> O romance *A filha do imperador de Roma e o segador* recolhido por diversos pesquisadores em Portugal e na Espanha, que era cantado por trabalhadores avulsos sazonais quando retornavam aos seus lugares de origem, não figura entre as coletas brasileiras. Nóbrega informa valer-se de uma versão recriada literariamente por Ariano Suassuna, com o título de *Romance da filha do imperador do Brasil* (BENJAMIN, 2007. p. 2003).

Podemos citar alguns trechos que servem para exemplificar esta relação:

| O Romance da Filha do Imperador do Brasil | O Romance da Filha do Imperador de Roma |
|---|---|
| O imperador Dom Pedro<br>Tem uma filha bastarda,<br>A quem quer tanto do bem<br>Que ela ficou malcriada!<br>Queriam casar com ela<br>Barões de capa e de espada.<br>Ela, porém, orgulhosa,<br>A todos que recusava:<br>- este, é menino! esse é velho!<br>Aquele, lá, não tem barba!<br>O de cá, não tem bom pulso<br>Pra manejar uma espada!<br><br>Dom Pedro falou, se rindo:<br>- inda serás castigada!<br>Não vás tu, de algum vaqueiro,<br>Terminar apaixonada! | O imperador de Roma<br>Tem uma filha bastarda<br>A quem tanto quer e tanto<br>Que a traz mui mal criada.<br>Pedem-lha condes, senhores,<br>Homens de capa e de espada;<br>Ela isenta e desdenhosa<br>A todos lhe punha tacha:<br>Um é criança, outro é velho,<br>Este que não tinha barba,<br>Aquele que não tem pulso<br>Para puxar pela espada.<br><br>Dizia-lhe o pai sorrindo:<br>- Inda hás-de ser castigada!<br>De algum vilão de porqueiro<br>Te espero ver namorada |

Quadro 2: Relações intertextuais entre o Romance da Filha do Imperador do Brasil e O Romance da Filha do Imperador de Roma

Dessa forma podemos afirmar que a canção *O Romance da Filha do Imperador do Brasil* estabelece relações dialógicas com os ideais do Movimento Armorial a partir do momento em que reconhecemos que é construída com base em uma obra popular de origem ibérica e ao destacar em seu conteúdo temático os personagens referentes à vida na corte, o que necessariamente nos remete a coroa

portuguesa. E conforme já apresentamos anteriormente, para Ariano Suassuna, idealizador do Movimento, a arte armorial tem como principal traço as influências ibéricas medievais e a relação com o romanceiro popular do Nordeste.

### 4.2.5 O Romance de Riobaldo e Diadorim.

Desde o seu lançamento, o Movimento Armorial já destacava a estreita relação existente entre as diversas formas de expressões artísticas, como as xilogravuras que ilustram a literatura de cordel, ou como a rabeca que sempre acompanhou os versos do povo brasileiro. Retomamos este tema para tratar de modo mais específico a relação existente entre a obra de Guimarães Rosa *Grande Sertão: veredas* e a canção O Romance de Riobaldo e Diadorim.

*Grande Sertão: Veredas* é narrado por Riobaldo, um ex-jagunço e chefe de bando, transformado agora em pacato fazendeiro, que conta a um suposto interlocutor suas aventuras da juventude, suas andanças pelo sertão com cangaceiros e seus amores. Ao querer vingar a morte de Joca Ramiro, chefe dos jagunços, assassinado por Hermógenes, ex-companheiro de bando, Riobaldo procura fazer um pacto com o demônio para destruir o traidor. Diadorim, amigo de Riobaldo e por quem ele sente uma estranha atração amorosa que o perturba, luta com Hermógenes e ambos morrem.

É só então que se descobre que Diadorim era mulher, filha de Joca Ramiro disfarçada de homem. Essa descoberta desespera Riobaldo, que então abre seu coração e fala sobre aquilo o que vinha reprimindo havia tanto tempo. O texto a seguir apresenta essa cena, uma das mais dramáticas do romance.

> Diadorim - nu de tudo. E ela disse: - "A Deus dada. Pobrezinha..."
> E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor - e mercê peço: - mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma, de coronha...
> Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei

> mão para me benzer - mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu solucei meu desespero.
> O senhor não repare. Demore que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real. Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrindo as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:
> - "Meu amor!..." (ROSA, 2009, p. 423)

A descoberta de Riobaldo também é narrada por Antônio Nóbrega. *O romance de Riobaldo por Diadorim* é uma verdadeira ópera que tem como cenário o ambiente rural da vida sertaneja e retrata a dura realidade do cangaço e a busca humana de entender e controlar seus sentimentos.

***O Romance de Riobaldo e Diadorim***

*Quando eu vi aqueles olhos,*
*Verdes como nenhum pasto,*
*Cortantes palhas de cana,*
*De lembrá-los não me gasto.*
*Desejei não fossem embora,*
*E deles nunca me afasto.*

*Vivemos a desventura*
*De um mal de amor oculto,*
*Que cresceu dentro de nós*
*Como sombra, feito um vulto.*
*Que não conheceu afago,*
*Só guerra, fogo e insulto.*

*Na noite-grande-fatal,*
*O meu amor encantou-se.*
*Desnudo corpo inteiro*
*Desencantado mostrou-se.*
*E o que era um segredo,*
*Sem mais nada revelou-se.*

*Sob as roupas de jagunço,*
*Corpo de mulher eu via.*
*A Deus, já dada, sem vida,*
*O vau da minha alegria.*
*Diadorim, Diadorim...*
*Minha incontida sangria*

A canção em análise estabelece uma relação de intertextualidade explícita marcada pela estilização com a obra *Grande Sertão: Veredas*. O cancionista realiza este processo ao transformar o trecho do romance em uma canção, narrando de modo mais sintético a relação entre Riobaldo e Diadorim.

A forma da canção *Romance de Riobaldo por Diadorim* segue a estrutura do romance, caracterizado como uma composição poética narrativa do romance popular nordestino, que apresenta motivação histórica ou lírica e é transmitida pela tradição oral. A canção se apresenta como sextilhas: estrofes de seis versos e sete sílabas cujo segundo, quarto e sexto verso rimam, criando o seguinte esquema: ABCBDB

| | |
|---|---|
| *Quando eu vi aqueles olhos,* | **A** |
| *Verdes como nenhum pasto,* | **B** |
| *Cortantes palhas de cana,* | **C** |
| *De lembrá-los não me gasto.* | **B** |
| *Desejei não fossem embora,* | **D** |
| *E deles nunca me afasto* | **B** |

Quanto aos aspectos estilísticos, o texto apresenta figuras de palavras como a analogia, que consiste na comparação entre termos por meio de um elemento comum. Podemos observar o uso desse recurso no momento em que o autor estabelece uma comparação entre a cor dos olhos de Diadorim – verdes – e os elementos pasto e as cortantes palhas de cana, ambos como os olhos, verdes.

Esse aspecto também pode ser entendido como elemento de um processo de ampliação, pois conforme vimos no texto de Guimarães Rosa, Riobaldo apenas afirma ter beijado os olhos de Diadorim - “Mas aqueles olhos eu beijei” – sem apresentar (nesta cena) maiores informações acerca dos olhos. Antonio Nóbrega, por sua vez, expande para o leitor/ouvinte não somente as características físicas

referentes ao olhar de Diadorim, mas também apresenta o impacto desse olhar, ou ainda, esclarece para o leitor as reações e os desejos de Riobaldo acerca do olhar de Diadorim.

Outros recursos estilísticos utilizados pelo autor também ajudam a traduzir o atordoamento vivido por Riobaldo e a incompreensão de seus próprios sentimentos: o uso de expressões que atribuem características um tanto conflitantes com a ideia de amor. De um modo mais claro, como explicar *"um amor que cresce como sombra, feito vulto / que não conheceu afago, só guerra, fogo e insulto"*? Normalmente, estão associadas à ideia de amor palavras de aspectos mais suaves. No entanto, devido ao conflito vivido por Riobaldo, o autor se utiliza de um campo semântico que ajuda a criar uma imagem de tristeza e desolação que traduzem o mix de emoções afloradas de um lado pela dor da perda e do outro pela descoberta do amor agora perdido.

Essa atmosfera de sofrimento é ainda reforçada pela escolha rítmica. O autor decide cantar a relação vivida por Riobaldo e Diadorim por meio de um tango. Este ritmo mescla o drama, a paixão, a sexualidade, a agressividade e é sempre triste. Percebemos assim que a escolha deste ritmo é mais um elemento constitutivo de sentido que se presta à narração da tragédia amorosa relatada.

Outra característica do estilo da canção se refere à escolha de um vocabulário que também promove uma aproximação entre a música e o texto de Guimarães Rosa, exposto anteriormente. Podemos perceber que Antonio Nóbrega emprega termos que o próprio Guimarães também utiliza. Como exemplo, podemos citar:

| Guimarães Rosa | Antonio Nóbrega |
|---|---|
| *A Deus dada. Pobrezinha..."* | *A Deus, já dada, sem vida* |
| *Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível;* | *Na noite-grande-fatal,/*<br>*O meu amor encantou-se.*<br>*Desnudo corpo inteiro/*<br>*Desencantado mostrou-se* |

Quadro 3: Exemplo de aproximações entre Guimarães Rosa e Antonio Nóbrega

Finalmente, na perspectiva do espetáculo, podemos entender que ocorre o emprego da figura de ampliação no que se refere ao interlocutor: no romance de Guimarães Rosa, o interlocutor não se manifesta diretamente, sabemos de sua presença apenas pela caracterização feita pelo narrador - Riobaldo. No romance

recriado por Antonio Nóbrega, textualmente, o narrador não se dirige diretamente a um interlocutor específico, no entanto ele expõe o seu drama para uma plateia. Tal efeito pode ser entendido como um processo de ampliação, em que o interlocutor é, por assim dizer, ampliado à categoria de coletividade.

### 4.2.6 Canjiquinha, Luzia do Frevo, Apanhei-te cavaquinho, Lágrimas de um folião

É interessante destacar que Antonio Nóbrega sempre reserva em seus espetáculos momentos para apresentação de temas instrumentais de outros compositores sempre com a intenção de expressar a diversidade da música popular brasileira.

No espetáculo Lunário Perpétuo, encontramos uma sequência de temas instrumentais. O primeiro deles é o frevo *Canjiquinha* de composição de Lourival Oliveira, músico paraibano integrante da Orquestra Sinfônica de Pernambuco, autor de frevos memoráveis tais como cocada e corisco. O tema que se segue é *Luzia do frevo* de autoria de Antonio Sapateiro. Finalmente temos a performance do tema *Apanhei-te Cavaquinho*, uma polca composta em 1914 por Ernesto Nazareth, seguida da execução do frevo Lágrimas de um folião de autoria de Levino Ferreira.

### 4.2.7 Meu Foguete Brasileiro

Dando continuidade a nossa análise, procederemos ao estudo da música *Meu foguete brasileiro*, de composição de Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares:

***Meu foguete brasileiro***

*Eu fiz um foguete de andar pelo espaço,*
*Igual um que eu vi pela televisão:*
*Não sei se era coisa da França ou Japão,*
*Mas basta ver gringo fazer, eu já faço!..*

*Mandei buscar logo cem chapas de aço,*
*Latão, alumínio, ferro de soldar;*
*Dez mil arrebites para reforçar*
*A parte de fora da infra-estrutura:*
*Cem metros de longo, trinta de largura,*
*E dez de galope voando no ar.*

*Merece destaque o setor de varejo*
*Com mercadorias de boa saída:*
*Barraca de praia, caixa de bebida,*
*Ganzá, cavaquinho, tantã, realejo...*
*Lagosta, siri, corda de caranguejo,*
*Tem carne de sol e tem frutos do mar;*
*Cordão de ceroula, produtos do lar,*
*Catálogo novo, preço de primeira:*
*Daqui do país, só não vendo a bandeira*
*Que vai hasteada, voando no ar.*

*Depois de sentado no meu tamborete,*
*Puxei alavanca, pisei no pedal,*
*Subi pro espaço com força total,*
*Fazendo tremer o motor do foguete.*
*Passei bem por cima do Empire State,*
*Da torre Eiffel, e do Palomar;*
*E vi pela tela se distanciar*
*A mancha azulada do nosso planeta...*
*Pensei: "minha nossa! aqui vai Tonheta,*
*Cantando galope, e voando no ar!"*

*Foi tanta viagem, foi tanta aventura,*
*Foi tanta demanda, foi tanta odisséia...*
*Eu posso jurar à distinta platéia*
*Que tudo isso foi a verdade mais pura.*
*Também teve um pouco de literatura,*
*História inventada para relaxar;*
*Mas eu que não minto não quero falar,*
*E o resto eu só conto aqui pra você*
*No próximo espetáculo, ou em outro cd,*
*Cantando galope e voando no ar...*

Do ponto de vista temático, a canção narra a odisséia do dionisíaco Tonheta – um dos heróis picarescos do Brasil, personagem criado por Antônio Nóbrega, e sua viagem no foguete brasileiro. O nosso destaque é dado à linguagem utilizada, que atendendo aos padrões da língua culta, trata de algo repleto de imaginação e com uma simplicidade pueril. Podemos perceber ainda como a presença de marcas da oralidade, entre elas a escolha lexical que leva a inserção de expressões populares, facilmente reconhecidas pela comunidade, o que demonstra a opção por um estilo coloquial. Vejamos o que Moutinho nos fala a respeito de Tonheta e de sua linguagem:

> Folgazão, Tonheta conta causos, canta, dança, toca rabeca, implica com os músicos que o acompanham, enfim, agita a platéia. Nele ouvimos com maior clareza as vozes da praça pública (...) Assim, é o vocabulário de Tonheta: gozador sem ser grosseiro (MOUTINHO, 2006, p. 26)

No que se refere aos aspectos formais, a canção se assemelha ao martelo agalopado, um estilo poético utilizado por cordelistas constituindo uma forma típica do cancioneiro popular. O texto é composto por estrofes de dez versos, que obedecem ao seguinte esquema de rimas ABBAACCDDC

| | |
|---|---|
| *Merece destaque o setor de varejo* | **A** |
| *Com mercadorias de boa saída:* | **B** |
| *Barraca de praia, caixa de bebida,* | **B** |
| *Ganzá, cavaquinho, tantã, realejo...* | **A** |
| *Lagosta, siri, corda de caranguejo,* | **A** |
| *Tem carne de sol e tem frutos do mar;* | **C** |
| *Cordão de ceroula, produtos do lar,* | **C** |
| *Catálogo novo, preço de primeira:* | **D** |
| *Daqui do país, só não vendo a bandeira* | **D** |
| *Que vai hasteada, voando no ar.* | **C** |

Percebemos ainda no texto a referência à forma adotada pelo autor. Ao descrever as dimensões do foguete, Tonheta nos conta que a invenção tem *Cem metros de longo, trinta de largura/ E dez de galope voando no ar.* A referência a métrica do martelo agalopado - *dez de galope* – nos ajuda a entender que o galope

é na verdade o foguete, carregado de produtos de nossa cultura e que nos levará a percorrer o *espaço com força total.*

Outro ponto interessante de referência a outros gêneros está presente nas últimas linhas da canção: *Mas eu que não minto não quero falar,/ E o resto eu só conto aqui pra você/No próximo espetáculo, ou em outro cd,/Cantando galope e voando no ar...* Esta estratégia de convidar o ouvinte para o "*próximo espetáculo, ou em outro cd"* ou ainda de deixar pendente a continuação da estória, se assemelha a estratégia utilizada pelos cantadores e cordelistas a fim de garantir público para novas produções. Ainda no que se refere aos aspectos intertextuais, a canção é baseada num poema popular da tradição oral *O navio brasileiro* de autoria desconhecida, cujo teor trata de uma pessoa narrando sua intenção de construir um navio fantástico.

No tocante aos aspectos semânticos, os termos escolhidos ajudam a ratificar a proposta armorial de valorização da cultura nordestina, pois ainda que seja uma idéia francesa ou japonesa, ao viajar no foguete, o propósito de Tonheta é percorrer o mundo e divulgar os elementos de nossa cultura. Assim o que vem de fora não é rejeitado, mas adaptado, a fim de enriquecer nossas próprias invenções.

Podemos perceber aqui uma crítica ao atual processo de globalização que tende a disseminar uma ideologia totalitária de mercantilização e de homogeneização de valores e de bens culturais. Esta crítica também é construída no contraponto esquematizado pela estrutura melódica da canção. *Meu foguete brasileiro* conta com traços do maracatu rural que é uma manifestação cultural da música folclórica pernambucana afro-brasileira. Temos assim a escolha de um elemento relacionado a uma cultura local para tratar de um tema de referência global.

A composição de Antonio Nóbrega exemplifica a capacidade de re-elaboração constante da cultura popular sobre a qual nos fala Bosi:

> Tanto do ponto de vista histórico quanto do funcional, a cultura popular pode atravessar a cultura de massa tomando seus elementos e transfigurando esse cotidiano em arte. Ela pode assimilar novos significados em um fluxo contínuo e dialético. (BOSI, 1996, p. 65).

### 4.2.8 Carrossel do destino

Outro texto que escolhemos para constituir nosso objeto de análise é a canção *Carrossel do destino*, de composição de Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares:

***Carrossel do destino***

*Deixo os versos que escrevi,*
*As cantigas que cantei*
*Cinco ou seis coisas que eu sei*
*E um milhão que eu esqueci.*
*Deixo este mundo daqui,*
*Selva com lei de cassino;*
*Vou renascer num menino,*
*Num país além do mar...*
***Licença, que eu vou rodar***
***No carrossel do destino.***

*Enquanto eu puder viver*
*Tudo o que o coração sente,*
*O tempo estará presente*
*Passando sem resistir.*
*Na hora que eu for partir*
*Para as nuvens do divino,*
*Que a viola seja o sino*
*Tocando pra me guiar...*
***Licença,que eu vou rodar***
***No carrossel do destino.***

*Romances e epopéias*
*Me pedindo pra brotar*
*E eu tangendo devagar*
*A boiada das idéias.*
*Sempre em busca das colméias*
*Onde brota o mel mais fino,*
*E um só verso, pequenino,*
*Mas que mereça ficar...*
***Licença,que eu vou rodar***
***No carrossel do destino.***

Do ponto de vista formal a canção *Carrossel do destino* é uma ciranda lírica, composta por décimas de sete sílabas que ao final de cada conjunto – estrofes – apresentam os dois versos: *licença que eu vou rodar no carrossel do destino.* Estes versos também servem como marcas de intertextualidade, pois segundo Moutinho (2006) a canção foi inspirada nos versos do poeta popular Zé Limeira: *Adeus que eu já vou rodar/ no carrossel do destino*.

Entendendo que os aspectos musicais também são constitutivos de sentido, podemos inferir que a idéia de circularidade referente à ciranda também está presente na construção da canção: na referência do título – carrossel - e nos processos de transformação, nos ritos de passagem – morte e renascimento- que são descritos no texto e que se referem ao dinamismo representado pela simbologia do círculo.

Por fim, como já destacamos anteriormente, ao tratarmos das características do Movimento Armorial, podemos inferir que o conteúdo temático da canção retoma o tema do Sebastianismo. Esta referência é percebida nos versos que expressam o abandono de um mundo ruim, descrito como *"uma selva com lei de cassino*" e traduzem a esperança de *renascer num menino, num país além do mar.*

### 4.2.9 Lunário Perpétuo

Em seu espetáculo, Antonio Nóbrega apresenta a canção *Lunário Perpétuo* na qual destaca as características do almanaque:

Meu lunário tem antigas
Alquimias de almanaque.
Já enfrentou intempéries,
Roubos, incêndios e saques:
Dos homens, das traças, das garras das eras.
Carrega segredos, decifra quimeras,
Venceu todos os ataques

O meu *Lunário Perpétuo*
Sob o sol é luzidio.
Meu lunário foi forjado
Num fogo de desafio,
Que vibra, esquenta, atiça, aperreia,

Faísca, enlouquece, que pega na veia.
Pelos séculos a fio.

O meu *Lunário Perpétuo*
Guarda as vozes seculares
Do profeta de canudos
E do mártir dos palmares,
Sonhando com o reino do espírito santo
Na terra, no céu, em todo recanto.
Nos terreiros e altares.

O meu *Lunário Perpétuo*
É meu livro precioso,
Minha cartilha primeira,
Minha bíblia de trancoso.
João Grilo, Chicó, Malazartes, Mateus,
Os órfãos da terra, os filhos de deus,
Heróis do maravilhoso.

Meu lunário é a memória
De um país que vai passando
Diante dos nossos olhos,
Rindo, mexendo, cantando.
Mestiço, latino, caboclo, nativo.
É velho, é criança, morreu e tá vivo...
Presente, mas até quando?

Meu lunário é conselheiro,
Meu folheto, é meu missal,
Atravessando os milênios,
Cada ponto cardeal.
De norte a sul, de pai para filho,
De lá para cá, meu livrinho andarilho,
Fabuloso romançal.

Na canção apresentada, o *Lunário Perpétuo* é caracterizado como um livro precioso que traz conselhos, histórias de trancoso e que permanece ao longo das gerações transmitindo as histórias populares e as memórias de um povo.

No que se refere aos aspectos dialógicos da canção gostaríamos de destacar a relação estabelecida com o almanaque ilustrado conhecido como *Lunário Perpétuo* composto por Jerônimo Cortez e publicado em 1594. Conforme afirmamos anteriormente o Lunário Perpétuo se tornou uma importante fonte de leitura e de consulta que influenciou não somente os escritores de almanaques no Brasil, mas também inspirou cordelistas e cantadores, já que possuía uma linguagem acessível e era produzido em grandes tiragens, o que facilitava sua circulação, bem como sua presença no meio popular.

De um modo geral, o *Lunário* trazia informações sobre o tempo, os astros, os planetas e fornecia todos os elementos necessários para a elaboração do

horóscopo, uma de suas principais aplicações. Além disso, ainda continha informações sobre saúde, conselhos médicos e indicações de remédios. O *Lunário* trazia, ainda, elementos da agricultura, pois indicava maneiras de interpretar o comportamento dos animais, orientações para que os agricultures organizassem sua rotina ao longo do ano e fizessem boas colheitas.

Todas essas atribuições do Lunário Perpétuo são, de certo modo, retomadas na canção de Antonio Nobrega, pois o Lunário aparece na canção como cartilha que acompanha o cantador, trazendo conselhos e contando histórias através dos tempos.

O Lunário de Antonio Nóbrega ainda faz referências a heróis regionais reais (Zumbi) e imaginários (João Grilo). Além disso, apresenta uma espécie de síntese no que se refere às origens da cultura brasileira: a mistura entre mestiço, latino, caboclo, nativo que representa a memória de uma nação e a mestiçagem na formação do povo brasileiro.

#### 4.2.10 O rei e o palhaço

A canção *O Rei e o Palhaço* segue uma estrutura formal de origem portuguesa, as décimas de sete sílabas, uma das formas poéticas mais adotadas entre os cantadores populares. Neste tipo de canção, os versos seguem o esquema ABBAACCDDC onde o cantador apresenta seis versos e o povo repete os dois últimos. Além disso, o texto da canção é permeado pela ideia de polaridade entre o cantador e seu adversário, o que remonta aos desafios entre os cantadores de viola.

No que se refere aos aspectos rítmicos, a canção é inspirada no maracatu rural, também conhecido como maracatu de baque solto. De acordo com Oliveira (2011) o maracatu rural é uma manifestação cultural típica da zona da mata de Pernambuco que tem sua origem ligada ao contexto dos canaviais e dos engenhos de cana-de-açúcar. O folguedo é ligado ao período carnavalesco, pois na época de carnaval os canavieiros se enchem de alegria ao se tornarem guerreiros.

O maracatu rural tem como elementos as baianas, os caboclos de lança, a corte real, a orquestra e suas toadas que se assemelham a do aboio e do repente. Entretanto, um dos principais personagens desse folguedo é o caboclo de lança,

cuja indumentária é composta por uma grande gola confeccionada em veludo e bordada com lantejoulas coloridas. Na cabeça, os caboclos de lança usam uma espécie de chapéu revestido por uma enorme quantidade de papeis coloridos que sugerem a ideia de uma volumosa cabeleira.

Identificamos assim uma série de referências dialógicas entre a canção o Rei e o Palhaço e o ambiente do maracatu rural. Vejamos algumas delas:

(...)

Você vem com a arma erguida,
Eu vou abaixando a guarda.
Você vem vestindo a farda,
Eu de roupa colorida.
**Você disputa corrida,**
**Eu corro pra relaxar.**
Sua marcha é militar,
A minha é de carnaval.
Seu traje é de general,
Eu visto pena e cocar.

Você liga a motosserra,
Eu planto flor no cerrado.
Você só anda calçado,
Eu piso com o pé na terra.
**Você quer vencer a guerra,**
**Eu quero ganhar a paz.**
Você busca sempre mais,
Eu só quero o que é meu.
Você se acha europeu,
Eu sou dos canaviais.

Você vem com a força bruta,
Eu vou com a ginga mansa.
Você vem erguendo a lança,
E eu erguendo a batuta.
**Você me traz a cicuta,**
**Eu lhe dou chá de limão.**
Você diz que é capitão,
Eu só sou um mensageiro.
Você é um brigadeiro,
Eu sou só um folgazão.

Numa interpretação livre do texto acima podemos identificar algumas características do contexto de origem do maracatu rural e das relações estabelecidas nesse espaço. De acordo com Medeiros (2005) as origens do maracatu rural estão ligadas à vida nos engenhos de cana-de-açúcar onde os brincantes do folguedo vivem e trabalham no corte da cana. Historicamente, este ambiente marcado por forte opressão, pelo coronelismo, pelo autoritarismo, pelo

cerceamento da liberdade e pela violência. Além disso, havia uma espécie de "disciplina medieval" onde as transgressões eram punidas severamente.

A referência a esse espaço de opressão e sua relação com o brincante do maracatu é destacada na canção em seus aspectos antagônicos em que o coronel do engenho é identificado com uma série de referências militares tais como: *capitão, brigadeiro, que usa farda, traje de general, força bruta, marcha militar e que quer vencer a guerra*. O brincante, por sua vez é caracterizado pelos aspectos festivos e pela fragilidade de suas "armas" em relação ao poderio do coronel: o brincante usa *roupa colorida, pisa com o pé na terra, veste pena e cocar, sua marcha é de carnaval, usa dança contra a força bruta e vive nos canaviais.*

Reforçando as relações dialógicas entre o maracatu rural e a canção *o Rei e o palhaço*, na versão em vídeo, durante sua performance o artista mescla imagens de brincantes do folguedo com as imagens de sua apresentação no teatro. Ao final de cada estrofe são exibidas imagens dos caboclos de lança saindo do canavial até chegarem ao palco momento em que dividem as atenções do público com Antonio Nóbrega, que passa a figurar como um dos Mestres do Maracatu cantando suas loas e toadas. Ao final da apresentação, um novo conjunto de imagens sugere a volta dos caboclos para a vida simples do campo.

# 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antonio Nóbrega representa a proposta armorial de integração entre as diversas formas de expressão com o objetivo precípuo de recriação artística inspirada nos elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Ao se assumir como um artista de múltiplas habilidades, ele consegue atribuir à sua obra um valioso caráter cultural ao criar conexões artísticas entre as mais variadas influências que constituem a cultura brasileira e consegue expressar em suas obras o ideal armorial de valorização da cultura popular ao apresentar em suas canções temas que fazem parte do imaginário nordestino.

Para realização deste estudo, estabelecemos como objetivo a análise das fontes intertextuais presentes na coletânea de canções que compõem a obra *Lunário Perpétuo*, espetáculo de Antonio Nóbrega lançado em DVD no ano de 2003 a partir da proposta da linguagem e dos valores armoriais. Além disso, buscamos compreender a influência do Movimento Armorial na estrutura literária da obra *Lunário Perpétuo*, os aspectos culturais que influenciam o processo de escritura de Antonio Nóbrega, bem como buscamos analisar a relação existente entre as fontes intertextuais identificadas e os traços característicos do Movimento Armorial.

Ao final deste trabalho podemos entender que o dialogismo é constitutivo do discurso, no entanto não existem marcas explícitas do processo dialógico na superfície textual. A intertextualidade, por conseguinte, se apresenta como um fenômeno capaz de ser recuperável na superfície do texto. Assim, é possível empregar os termos *intertextual* e *dialógico* para caracterizar o trabalho do artista em estudo, pois, podemos concluir que à medida que uma obra artística incorpora significados materializados em outros textos e contextos e se utiliza dos processos de ocorrência de intertextualidade como ferramentas produtivas, o processo criativo passa a ser concebido como uma atividade de intertextualidade.

Ao longo das análises desenvolvidas é possível perceber que o artista Antonio Nóbrega se utiliza de uma grande variedade de formas populares de canção, entre elas, a ciranda, o abecê, o martelo agalopado e o romance para expressar seu universo artístico. Tal constatação reforça a ideia da heterogeneidade a qual estão sujeitos todos os gêneros textuais, pois, embora a canção tenha

características próprias, nas obras em análise ela se funde com as mais diversas formas de produção utilizadas pela cultura popular.

Podemos observar, ainda, a harmoniosa relação estabelecida entre o conteúdo temático de suas obras e o estilo adotado pelo artista para organização da estrutura composicional de seus trabalhos. Dentre os temas, observamos a presença dos postulados temáticos preconizados pelo Movimento Armorial, com destaque para a religiosidade, presença constante no meio rural nordestino e para a valorização da cultura popular.

No que se refere aos aspectos intertextuais explícitos, podemos identificar a influência marcante da obra de Ariano Suassuna – O Romance da Pedra do Reino. Esta obra fornece elementos para a construção de várias canções presentes no *Lunário Perpétuo*, a exemplo da canção "Excelência". Outra importante fonte literária é o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, pois, conforme identificamos durante nosso processo de análise, o escritor Guimarães Rosa coincidentemente colabora com os ideais armoriais ao expor a vida sertaneja de uma nova forma, diferente da maneira com a qual fomos habituados a percebê-la, uma vez que o sertão sempre foi pintado como sendo um lugar inóspito, atrasado, de difícil sobrevivência.

Para Guimarães, "viver é negócio muito perigoso..." mas não só no sertão, e ao expor o drama de Riobaldo, nos mostra que todo homem, independente da região onde mora, é perseguido por sua razão, por questões filosóficas, morais, religiosas, que são extremamente ligadas à condição humana. E é este caráter humano, este gostar de gente e de povo que aproxima Guimarães Rosa e a Arte Armorial.

Dessa forma, mesmo não tendo participado diretamente do Movimento Armorial, a obra de Guimarães Rosa, apresenta o sertão de modo semelhante à visão construída pelo Movimento: o sertão como "um mundo" que "está em toda a parte", que tem lógica e organicidade próprias, que apresenta não somente uma caracterização geográfica, mas que, além disso, tem um povo com uma cultura extraordinária por conter elementos míticos, religiosos, musicais, artísticos e, sobretudo, humanos.

A rica descrição de Guimarães Rosa retrata sabiamente a realidade sertaneja e fornece extraordinários elementos para arte armorial que são aproveitados por Antonio Nóbrega em seu processo de enriquecimento do imaginário popular. Isto

nos permite inferir que o processo de escritura de Antonio Nóbrega pode estabelecer relações dialógicas e intertextuais, especialmente com textos que trazem em sua composição pontos de aproximação com a temática da cultura popular e dos valores defendidos pelo Movimento Armorial, fazendo de seu espetáculo uma prática dialógica.

Reforçando esta afirmação, gostaríamos ainda de destacar a presença constante do romanceiro tradicional ibérico como outra importante fonte de intertextualidade empregada por Antonio Nóbrega para construção do seu *Lunário Perpétuo*. Esta presença reafirma a relação entre o romanceiro popular nordestino e as influências ibéricas, tal como preconiza o Movimento Armorial.

Longe de ser uma louvação ao passado ou uma arte nostálgica, a arte armorial e todas as suas cores, sons e luzes retratam a beleza e a riqueza da cultura brasileira. Sua proposta de recriação artística a partir de elementos presentes na vida do sertanejo não se trata de uma espécie de “bairrismo” desmotivado, mas de um reconhecimento histórico de que o povo nordestino com suas tradições, seus festejos, suas crenças também criam e recriam sua arte a partir da herança ibérica que receberam.

Ao considerar todas estas expressões, a arte armorial elabora uma nova concepção de imagem, de beleza e de estética que constitui um painel de sentimentos e emoções com elementos culturais e populares que traduzem a complexidade e a totalidade da arte nacional.

No tocante aos aspectos referentes ao gênero textual canção, nos coadunamos com a posição do estudioso Luiz Tatit (2002), que afirma que o texto de uma canção não deve almejar dizer tudo, não precisa dizer tudo, e é exatamente dessa forma que vemos nosso trabalho, não como um estudo que esgota em si as possibilidades de análise acerca das canções observadas, pois, não somos capazes de “dizer tudo”. Antes, entendemos que múltiplas são as possibilidades de leituras e interpretações presentes na obra de Antonio Nóbrega , uma vez que a linguagem e o estilo empregados por ele produzem e despertam sensações de caráter estritamente subjetivo. Esta característica exige que a experiência individual do sujeito leitor/ouvinte/espectador forneça os elementos para vivenciar o deslumbramento linguístico criado pelo brincante pernambucano.

Por fim, acreditamos que as reflexões resultantes deste trabalho podem contribuir para a ampliação do leque de perspectivas de análises de uma obra

literário-musical, assim como são capazes de colaborar para o aprofundamento dos estudos acerca do Movimento Armorial no espaço acadêmico, constituindo-se como uma leitura de interesse para estudiosos da Literatura e de áreas afins.

## REFERÊNCIAS


ALBUQUERQUE, J. Durval Muniz**. O preconceito contra a origem geográfica e de lugar.** São Paulo: Cortez, 2007.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco a realização inventiva. **Revista Letras**, Curitiba, n 74, p. 119-132, jan-abr- 2008.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal.** 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009. (Linguagem e Cultura; 3)

_____. **Questões de literatura e estética:** a Teoria do Romance**.** / 4.ed. São Paulo: Editora UNESP; HUCITEC, 1998.

BARROS, Diana Luz pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003.

BEAUGRANDE, R. DRESSLER, W.U. **Introducción a la linguística del texto.** Barcelona: Ariel, 1997.

BENJAMIN, Roberto. Os romances da tradição Ibérica na obra midiática de Antônio Carlos Nóbrega. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**. Belo Horizonte – MG, 2003. Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/46802774718053229680161867422594318393.pdf. Acesso em 10 de abril de 2013.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira:** temas e situações. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. 2. ed. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2005.

CAMARA CASCUDO, Luís. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3.ed. Rio de Janeiro. Ediouro. s.d.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: **A educação pela noite**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARETTA, Álvaro Antonio. As formas da canção nas diversas esferas discursivas. In **Revista estudos linguísticos**, São Paulo, v 37 nº 3. set.-dez. 2008 p. 17-24 Disponível em *www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/.../EL_V37N3_02.pdf* - Acesso em 07 de março de 2011.

COSTA, Nelson Barros da. As Letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (org). **Gêneros textuais & ensino**. 5. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 107-121.

_____. Canção Popular e o ensino de língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portuguesa In: **Linguagem em (dis)curso**, Tubarão, v 4. Julho/dezembro de 2003.

FARIA, Sonia Lúcia Ramalho de. A representação do espaço regional no contexto nordestino. In: ____ **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**: espaço regional, messianismo e cangaço. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006. p. 29-79

FERREIRA, A.B.H. **Miniaurelio Século XXI Escolar**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,2001

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. **Bakhtin outros conceitos-chave.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

_____ Polifonia textual e discursiva. *In*: BARROS, D.L.P. de; FIORIN, J.L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade***:* Em torno de Bakhtin. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KOCH. Ingedore G. Villaça**. Intertextualidade: diálogos possíveis**, São Paulo: Cortez, 2007

_____.**Ler e compreender**: os sentidos do texto. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: **Intertextualidades** Coimbra: Almedina;1979. p. 5-49. Tradução de Clara Crabbé Rocha.

**Lunário Perpétuo**. Dir. Walter Carvalho. República Pureza. Recife, 2003

MANZONI, A.S.S; ROSA, D.B. Genero canção: possibilidades de interpretação. In: **V EPEAL,** 2010. Anais. Disponível em: http://dmd2.webfactional.com/anais/. Acesso em: 09. Mar. 2011.

MARCONI, M. Andrade; PRESOTTO, Zélia. **Antropologia:** uma introdução. 6ed. São Paulo: Atlas, 2007

MARCUSCHI, Luiz Antonio. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (org). **Gêneros textuais & ensino**. 5. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 19-36.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MEDEIROS, Roseana Borges. **Maracatu Rural: Luta de classes ou espetáculo?**Fundação de Cultura Cidade do Recife. (Coleção Capibaribe 2). Recife 2005.

MORAES, Maria Thereza Didier. **Emblemas da Sagração Armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/1976. Recife, UFPE, 2000.

MOUTINHO, Jorge. **Antonio Nóbrega:** a expressão linguístico-poético-musical de um brincante pernambucano. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, 2006.

OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K.E. **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2008

OLIVEIRA, Sofia Araújo. **Cultura Popular e o Maracatu Rural: trilhando o caminho do espetáculo.** Revista de Cultura e Turismo. Ano 5, nº1/ Especial. Disponível em: http://www.uesc.br/revistas/culturaeturismo/ano5-edicao1/artigo_5.pdf. Acesso em 10 de abril de 2013.

PEREIRA JR., Luiz Costa. O universal do popular. **Revista Língua Portuguesa**, São Paulo, n.15, p.12-17, jan. 2007.

RIOS, Guilherme Veiga. Os modos oral e escrito no samba de Wilson Batista e Geraldo Pereira. In: **Caderno Seminal**, vol. 5, nº 5. Rio de Janeiro: Dialogartes, 1998.

ROSA, Guimarães. ***Grande Sertão: Veredas*.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1986.

SANTOS, Idelette M. F **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas, UNICAMP, 1999.

SILVA, Antonio P. D. Literatura, globalização e discurso: a lógica da representação de identidades culturais em ficções literárias. In: SWANAKAR, Sudha (org). **Tecidos Metafóricos**. João Pessoa, Ideia, 2003.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin. Campinas – SP: Mercado das Letras, 2009

SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a Ilha Brasil:** uma reflexão sobre a cultura brasileira. Recife: UFPE, 1976.

_____. O movimento foi uma bandeira. In: **Continente Multicultural**, Recife: CEPE, v.2, n. 14, fev. 2002, p. 19-20. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/index.php?view=article&catid=79:especial&id=597:depoimentos&tmpl=component&print=1&page=&option=com_content&Itemid=62>. Acesso em: 07 mar. 2011.

SZESZ, Christiane Marques. Os almanaques populares: leituras e apropriações em Ariano Suassuna. **In: IX Encontro Estadual de História – ANPUH/ RS.** Porto Alegre, 2008. http://eeh2008.anpuh-

rs.org.br/resources/content/anais/1209320608_ARQUIVO_CHRISTIANEMARQUESSZESZ-CITACOESDEALMANAQUES.pdf . Acesso em 20 de jul. 2013.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composições de canções do Brasil. 2002.

VENTURA, Leonardo Carneiro. Música dos Espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial. Dissertação. Natal, 2007.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In: **Em Questão.** Porto Alegre, v.9, n.1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

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

# ANEXOS

**Excelência**

Composição: Recriação literária de Ariano Suassuna. As toadas são populares.

Uma excelência da virgem, |
Oh , mãe de deus, rogai por ele, mãe de deus | bis
Mãe de deus, mãe de deus.
Oh, mãe de deus, rogai por ele, mãe de deus.
Mãe de deus, mãe de deus.
Oh, mãe de deus, rogai a deus por ele..

Diz o a ... ave maria
Diz o b ... brandosa e bela
Diz o c ... cofrim da graça
Diz o d ... divina estrela

Diz o e ... esperança nossa
Diz o f ... fonte de amor
Diz o g ... guia do povo
Diz o h ... honesta flor

Diz o i ... incenso d'alma
Diz o j ... jóia mimosa
Diz o k ... coro dos anjos
Diz o l ... luz formosa

Diz o m ... mãe dos mortais
Diz o n ... nuvem de brilho
Diz o o ... orai por nós
Diz o p ... por vossos filhos

Diz o q ... querida mãe
Diz o r ... rainha da paz
Diz o s ... socorrei sempre
Diz o t ... todos mortais

Diz o u ... uma esperança
Diz o v ... vale profundo
Diz o x ... xis dos mistérios
Diz o z ... zelai o mundo.

**Romance da Nau Catarineta**

Composição: Recriação literária de romance tradicional, por Ariano Suassuna.

Ouçam, meus senhores todos,
Uma história de espantar!
Lá vem a nau catarineta
Que tem muito que contar.
Há mais de um ano e um dia
Que vagavam pelo mar:
Já não tinham o que comer,
Já não tinham o que manjar!
Deitam sortes à ventura
Quem se havia de matar:
Logo foi cair a sorte
No capitão-general!
- tenham mão, meus marinheiros
Prefiro ao mar me jogar!
Antes quero que me comam
Ferozes peixes do mar
Do que ver gente comendo
Carne do meu natural!
Esperemos um momento,
Talvez possamos chegar.
Assobe, assobe, gajeiro,
Naquele mastro real!
Vê se vês terras de Espanha,
E areias de Portugal!
- não vejo terras de Espanha
E areias de Portugal!
Vejo sete espadas nuas
Que vêm para vos matar!
- vai mais acima, gajeiro,
Sobe no tope real!
Vê se vês terras de Espanha,

Areias de Portugal!
- alvíssaras, capitão,
Meu capitão-general!
Já vejo terras de Espanha,
Areias de Portugal!
Enxergo, mais, três donzelas,
Debaixo de um laranjal!
Uma, sentada a coser,
Outra na roca, a fiar,
A mais mocinha de todas
Está no meio, a chorar!
- todas três são minhas filhas:
Ah quem me dera as beijar!
A mais mocinha de todas
Contigo a hei de casar!
- eu não quero a vossa filha,
Que vos custou a criar!
- dou-te o meu cavalo branco
Que nunca teve outro igual!
- não quero o vosso cavalo,
Meu capitão-general!
- dou-te a nau catarineta
Tão boa em seu navegar!
- não quero a catarineta,
Que naus não sei manobrar!
- que queres então, gajeiro?
Que alvíssaras hei de dar?
- capitão, eu sou o diabo
E aqui vim pra vos tentar!
O que eu quero, é vossa alma
Para comigo a levar!
Só assim chegais a porto,
Só assim vos vou salvar!
- renego de ti, demônio,

Que estavas a me tentar!
A minha alma, eu dou a deus,
E o meu corpo eu dou ao mar!

E logo salta nas águas
O capitão-general!
Um anjo o tomou nos braços,
Não o deixou se afogar!
Dá um estouro o demônio,
Acalmam-se o vento e o mar,
E à noite a catarineta
Chegava ao porto do mar!

**Romance da Filha do Imperador do Brasil**
**Antonio Nóbrega**

O imperador Dom Pedro
Tem uma filha bastarda,
A quem quer tanto do bem
Que ela ficou malcriada!
Queriam casar com ela
Barões de capa e de espada.
Ela, porém, orgulhosa,
A todos que recusava:
- este, é menino! esse é velho!
Aquele, lá, não tem barba!
O de cá, não tem bom pulso
Pra manejar uma espada!

Dom Pedro falou, se rindo:
- inda serás castigada!
Não vás tu, de algum vaqueiro,
Terminar apaixonada!

Na fazenda de seu pai,
Já no fim da madrugada,
Um dia, numa janela,
A infanta se debruçava.
Viu passar três moradores
Que trabalhavam de enxada.
O mais garboso dos três
Era o que mais trabalhava.
Tanto plantava algodão,
Como do gado cuidava.
Vestia gibão de couro,
Fortes sapatos calçava.

N'aba do chapéu de couro,
Fina prata se estrelava.
Pois logo, desse vaqueiro,
A infanta se apaixonava.
E o vaqueiro, só cavando:
Ele sabe o que cavava!

A princesa chama a velha
Em que mais se confiava:
- estás vendo aquele vaqueiro,
Trabalhando, ali, de enxada?
Condes, duques, cavaleiros,
Por nenhum eu o trocava!
Vai chamá-lo aqui, depressa,
E ninguém saiba de nada!
A velha vai ao vaqueiro
Que na terra trabalhava:
- vem comigo, meu vaqueiro!
Por que essa vista baixa?
Levanta os olhos, que vês
A estrela da madrugada!

Entraram pelo portão,
Que a porta estava fechada.
Na camarinha da moça
O vaqueiro já chegava:

- senhora, o que é que me manda?
Eu vim por vossa chamada!
- quero saber se te atreves
A queimar minha coivara!
- atrever, me atrevo a tudo,
Que um homem não se acovarda!
Dizei-me, porém, senhora,
Onde está vossa coivara!

- é abaixo dos dois montes,
Na fonte das minhas águas,
Abaixo do tabuleiro
E na furna da pintada,
Na linha da perseguida,
No corte da desejada!

Passam o dia folgando,
O mais da noite passavam,
E o vaqueiro socavando:
Ele sabe o que cavava!

À meia-noite, a princesa
Pediu tréguas, por cansada:
- basta! basta, meu vaqueiro!
Queimaste mesmo a coivara!
Não sei se por varas morro
Ou com ela incendiada!
E, assim, a filha do rei
Do orgulho foi castigada!

**O Romance de Riobaldo e Diadorim**
**Composição: Antonio Nóbrega e Wilson Freire**

Quando eu vi aqueles olhos,
Verdes como nenhum pasto,
Cortantes palhas de cana,
De lembrá-los não me gasto.
Desejei não fossem embora,
E deles nunca me afasto.

Vivemos a desventura
De um mal de amor oculto,
Que cresceu dentro de nós
Como sombra, feito um vulto.
Que não conheceu afago,
Só guerra, fogo e insulto.

Na noite-grande-fatal,
O meu amor encantou-se.
Desnudo corpo inteiro
Desencantado mostrou-se.
E o que era um segredo,
Sem mais nada revelou-se.

Sob as roupas de jagunço,
Corpo de mulher eu via.
A deus, já dada, sem vida,
O vau da minha alegria.
Diadorim, Diadorim...
Minha incontida sangria.

**Meu Foguete Brasileiro**

Composição: Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares

Eu fiz um foguete de andar pelo espaço,
Igual um que eu vi pela televisão:
Não sei se era coisa da França ou Japão,
Mas basta ver gringo fazer, eu já faço!...
Mandei buscar logo cem chapas de aço,
Latão, alumínio, ferro de soldar;
Dez mil arrebites para reforçar
A parte de fora da infra-estrutura:
Cem metros de longo, trinta de largura,
E dez de galope voando no ar.

Botei no foguete diversas antenas
Para captar raios infravermelhos.
Na parte de cima, um sistema de espelhos
Que amplia as imagens de estrelas pequenas.
Motores na popa que servem apenas
Pra tudo aquecer, e pra refrigerar.
Movidos a pura energia solar
Tem computadores, tvs virtuais:
Mil inteligências artificiais
Que cantam galope, voando no ar!

Maior do que tudo é a parte cargueira
Que leva produtos de exportação:
Tem saca de açúcar, tonel de carvão,
Baú de café, tora de madeira.
Tem pano de lenço, tem palha de esteira,
Xampu, querosene, bebida de bar,
Rede de dormir, colchão de deitar,
Cueca de seda, calcinha de renda...
Achando quem compre, não tem quem não venda,

Cantando galope e voando no ar!

Merece destaque o setor de varejo,
Com mercadorias de boa saída:
Barraca de praia, caixa de bebida,
Ganzá, cavaquinho, tantã, realejo...
Lagosta, siri, corda de caranguejo,
Tem carne de sol e tem frutos do mar;
Cordão de ceroula, produtos do lar,
Catálogo novo, preço de primeira:
Daqui do país, só não vendo a bandeira
Que vai hasteada, voando no ar...

Criei, no foguete, diversos setores:
Indústria, comércio, serviços, lazer.
Fazendas de soja pra dar de comer
Aos meus tripulantes e navegadores.
Conjuntos de vilas pros trabalhadores
E até "piscinão" com água do mar;
Meu grande foguete é obra sem-par,
Maior do que a china, melhor que o Japão,
Tão belo de ver que parece o sertão
Cantando galope, e voando no ar...

Depois de sentado no meu tamborete,
Puxei a lavanca, pisei no pedal,
Subi pro espaço com força total,
Fazendo tremer o motor do foguete.
Passei bem por cima do empire state,
Da torre eiffel, e do palomar;
E vi pela tela se distanciar
A mancha azulada do nosso planeta...
Pensei: "minha nossa! aqui vai tonheta,
Cantando galope, e voando no ar!"

Fiz logo uma escala no chão marciano,
Vendi rapadura, comprei tungstênio,
Enchi os meus tanques de oxigênio,
Parti outra vez no começo do ano.
Passei por saturno, passei por urano,
Cheguei lá no fim do sistema solar;
Desci em plutão, tomei banho de mar,
Botei gasolina comum e azul,
Segui com destino ao cruzeiro do sul,
Cantando galope e voando no ar!...

Foi tanta viagem, foi tanta aventura,
Foi tanta demanda, foi tanta odisséia...
Eu posso jurar à distinta platéia
Que tudo isso foi a verdade mais pura.
Também teve um pouco de literatura,
História inventada para relaxar;
Mas eu que não minto não quero falar,
E o resto eu só conto aqui pra você
No próximo show, ou em outro cd,
Cantando galope e voando no ar...

**Carrossel do Destino**

Composição: Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares

Deixo os versos que escrevi,
As cantigas que cantei,
Cinco ou seis coisas que eu sei
E um milhão que eu esqueci.
Deixo este mundo daqui,
Selva com lei de cassino;
Vou renascer num menino,
Num país além do mar...
Licença, que eu vou rodar
No carrossel do destino.

Enquanto eu puder viver
Tudo o que o coração sente,
O tempo estará presente
Passando sem resistir.
Na hora que eu for partir
Para as nuvens do divino,
Que a viola seja o sino
Tocando pra me guiar...
Licença,que eu vou rodar
No carrossel do destino.

Romances e epopéias
Me pedindo pra brotar
E eu tangendo devagar
A boiada das idéias.
Sempre em busca das colméias
Onde brota o mel mais fino,
E um só verso, pequenino,
Mas que mereça ficar...
Licença,que eu vou rodar...

**Lunário Perpétuo**

**Composição: Antonio Nóbrega, Wilson Freire e Bráulio Tavares**

Meu lunário tem antigas
Alquimias de almanaque.
Já enfrentou intempéries,
Roubos, incêndios e saques:
Dos homens, das traças, das garras das eras.
Carrega segredos, decifra quimeras,
Venceu todos os ataques

O meu lunário perpétuo
Sob o sol é luzidio.
Meu lunário foi forjado
Num fogo de desafio,
Que vibra, esquenta, atiça, aperreia,
Faísca, enlouquece, que pega na veia.
Pelos séculos a fio.

O meu lunário perpétuo
Guarda as vozes seculares
Do profeta de canudos
E do mártir dos palmares,
Sonhando com o reino do espírito santo
Na terra, no céu, em todo recanto.
Nos terreiros e altares.

O meu lunário perpétuo
É meu livro precioso,
Minha cartilha primeira,
Minha bíblia de trancoso.
João grilo, Chicó, Malazartes, Mateus,
Os órfãos da terra, os filhos de deus,
Heróis do maravilhoso.

Meu lunário é a memória
De um país que vai passando
Diante dos nossos olhos,
Rindo, mexendo, cantando.
Mestiço, latino, caboclo, nativo.
É velho, é criança, morreu e tá vivo...
Presente, mas até quando?

Meu lunário é conselheiro,
Meu folheto, é meu missal,
Atravessando os milênios,
Cada ponto cardeal.
De norte a sul, de pai para filho,
De lá para cá, meu livrinho andarilho,
Fabuloso romançal.

**O Rei e o Palhaço**

**Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares**

Sua coroa é de ouro,
O meu chapéu é de palha.
A sua cota é de malha,
O meu gibão é de couro.
Sua justiça é no foro,
Minha lei é o consenso.
O seu reinado é imenso,
Minha casa é meu país.
Você é preso ao que diz,
Eu digo tudo o que penso.

Você vem com a arma erguida,
Eu vou abaixando a guarda.
Você vem vestindo a farda,
Eu de roupa colorida.
Você disputa corrida,
Eu corro pra relaxar.
Sua marcha é militar,
A minha é de carnaval.
Seu traje é de general,
Eu visto pena e cocar.

Você liga a motosserra,
Eu planto flor no cerrado.
Você só anda calçado,
Eu piso com o pé na terra.
Você quer vencer a guerra,
Eu quero ganhar a paz.
Você busca sempre mais,
Eu só quero o que é meu.
Você se acha europeu,
Eu sou dos canaviais.

Você vem com a força bruta,
Eu vou com a ginga mansa.
Você vem erguendo a lança,
E eu erguendo a batuta.
Você me traz a cicuta,
Eu lhe dou chá de limão.
Você diz que é capitão,
Eu só sou um mensageiro.
Você é um brigadeiro,
Eu sou só um folgazão.