

Do trágico ao fantástico em *Auto da catingueira* de Elomar Figueira Mello

Igor Rossoni (UFBA)¹

1. Estradar

O discurso litero-musical de Elomar Figueira Mello conforma com a irreverência. Dentro do cenário das manifestações artísticas nacionais, tal diligência pode ser verificável em ambos os códigos onde o artista empreende exercício de criação. Quais sejam, acerca do trabalho com a linguagem verbal e no que se refere à expressividade musical. Talvez por motivo este, aliado a outros de natureza diversa ao fazer artístico propriamente dito, a recepção da obra se restrinja a um seletivo e reduzido número de apreciadores. Se por um lado, o escritor coevo Elomar opta por instaurar um discurso verbal que evidencia e reflete o universo de implicações de origem e realidade calcadas no cotidiano do sertanejo – “sertanês”, para falar com o autor – distanciando-se assim de um modo de escritura intelectualizada, culta, regida pela norma padrão; por outro, deixa-se conduzir por uma musicalidade de ordem erudita, amplamente elaborada, para revisitar exercícios melódicos da tradição, ao congregar – pelos recursos retóricos da atemporalidade e da suspensão de espacialidades distintas – presente e passado, um aqui e um lá, agora e então – configurando-se como elemento primordial de encontro de culturas que, na especificidade criativa deste proceder, se fundem por não representarem identidades, nem unidades distintas: o estatuto do sertão nordestino, o localizado na região sudoeste da Bahia – mais precisamente às fronteiras do Sertão da Ressaca a partir do Mato-Cipó – com toda tradição de uma antro-po-melografia ibérica, vinculada por aproximadamente oito séculos de ocupação moura. Este jogo situacional confere aspecto de singularidade à composição, torna-a única e, ao mesmo tempo, isolada dentro do cenário artístico nacional.

A sonoridade de um discurso modalizado pelo amalgama de forças desta natureza, constitui-se em um sucesso que extasia e, simultaneamente, suscita desconforto no receptor no tocante ao movimento de ver-se arremessado para dentro de um universo onde tematizações enuncivas/enunciativas fundem-se e ratificam vivência de elementos condicionantes humanos exemplares e intensificados. Talvez, aí resida – para além de mera irreverência – a exercitação de uma consciência criativa afinada aos sentidos fundantes do homem, no que deles destilam de sagrado e profano, idealização e realidade, fertilidade e padecimento. Destarte, o trabalho no trânsito da estruturação de linguagens sugere recuperar o sentido de humanidade pelo sopro de uma devoção divina que o fazer poético possibilita. Assim, confere ao signo – quer verbal, quer musical – a motivação necessária para exercitar-se em dois pólos concomitantes: aproximar o homem ao primo, ao sublime, à divindade e manter-lhe orientação de materialidade espácio-temporal.

De modo genérico, são dois os sertões por onde estradeiam os personagens elomarianos. Dois os mundos ali inseridos: o **sensível** – “sertão-de-fora” – e o **intangível**: “sertão profundo”/“sertão-de-dentro”. Por um lado, o sensível compreende-se pelo desdobrar de um sertão clássico – no qual valores éticos e morais conferiam tônica de respeitabilidade e convivência – ao sertão contemporâneo: “sertão da desconsideração, da

¹ Universidade Federal da Bahia. Dep. de Fundamentos para o Estudo das Letras. xangail@terra.com.br

indigência” (ELOMAR, apud. GUERREIRO, 2007²) já “completamente deformado no dialeto, estiolado culturalmente” (Id. Ib., 2007) pela invasão de elementos que sacralizam o *status* do urbano. Nesse sentido, produto deteriorado de tamanha imposição não-acidental. E, por outro, o intangível pela inteligência racionalizante. Qual seja, o sertão profundo: alocação ideal para onde o autor envia os personagens de modo a recuperar, por eles, exatamente os valores perdidos de um sertão clássico, arcaico. Trata-se, portanto, de um sertão transcendente, “inserido na geografia política do sertão”, insólito, só existindo em “estado de espírito inventivo” onde reinam a palavra e o exercício medido e conformado à Lei de Deus.

No movimento do dobrar desses mundos observa-se o funcionamento do exercício que culmina na transmutação espaço-temporal deflagrada pois, por obedecer à ordenação em espiral, fissa e recupera elementos perdidos daqui e de lá: “...eu vou pegar um sertão lá longe, que deve ter havido nos tempos da Idade Média, ou melhor, dentro do período feudal, que tinha um sertão semelhante a esse sertão profundo que eu tenho proposto” (Id. Ib, 2007). O fato se materializa a partir da junção de falares dialetais [daqui] a tematizações envoltas por espírito aventureiro de cavaleiros e donzelas enredadas por musicalidade medieval [de lá]. Para além, acresce-se ainda de profunda e soberana eloquência capaz de conectar o exato instante da criação com a voz divina que sobre a obra repercute – no dizer do poeta: “eu componho meu trabalho segundo a égide não de uma dupla deística [Dionísio/Apolo]. É sob a égide de um uno trio: o pai Deus, o Filho e o Espírito Santo. Eu componho segundo a inspiração que vem de Cristo, segundo a permissão de Geová e segundo a guarda e a orientação do Espírito Santo (Id.Ib, 2007) – arremessando a comunhão ao encontro de um futuro atemporal para, quem sabe, reconquistar – pelo fazer poético presentificado – o ponto de respiro e lucidez que a instância sertaneza perdera. Portanto, mediante o estradar em direção à concretização de um sucesso lúdico-ficcional datado, a lide de Elomar Figueira Mello universaliza esta Festa; inda mais além: esta **Prece**.

2. Instinto de religiosidade: do trágico ao fantástico

“Eu vim para escrever o trágico” (EFM)

O contato com o universo de Elomar Figueira Mello possibilita exercitar a confluência constante que o autor imprime à comunhão da atividade vivencial à criadora. Enraizado no seio de uma terra fendida pelo sol e humificada pela crença em sonho reparador, arquiteta casulos, bolhas dentro do sertão sensível que se entrecem como marcas de resistência e remissão. Constituem-se de portais, passagem para outra espécie de realidade em que a recuperação de valores ancestrais, éticos e morais se tonificam numa entrecortada cadência de sons e vibrações que embora se façam pertinentes à possível realidade histórica, muito mais repercutem sabedorias de instâncias idealizadas, gozosas, edenificadas, imemoriais. Como menciona o autor:

tem que ser um pouco sonhador, um pouco tresloucado pra poder entender o que é o sertão profundo (...). Pra se entrar no sertão do Senhor Criador de Cavalos, passa-se pela Quadrada das Águas Perdidas, que é uma lagoa que tem lá no sertão do Rio do Gavião, uma lagoa misteriosa:

² Entrevista de Elomar Figueira Mello transcrita e anexada em GUERREIRO, S. **Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar**. Salvador: Vento Leste, 2007.

ela enche num dia, noutro dia, ou três dias depois, a gente chega lá e não tem uma gota d'água e não tem um buraco visível pra onde teria ido aquela água. Então, os vaqueiros evitam ir campear em volta dessa lagoa misteriosa, de certo com medo de ser tragado, numa hora dessas, por esse buraco invisível. Já que existe a quadrada (...): ela vai ser um dos portais do sertão. (Id. Ib, 2007)

Como se observa, o discurso vivencial do artista serve de sustentáculo para a passagem deste a outro universo – paralelo – onde tudo se possibilita redimir e vitalizar. E mais, em dada medida, os limites reais – se assim se pode, entre um e outro, referir – por vezes se confundem e o indivíduo que há em Elomar se deixa percorrer pelo aspecto convulso da genialidade criadora amalgamada à própria realidade vivencial. O que se infere é o fato de tal embrenhamento situacional se configurar no elemento que pondera e alucina o exercício criador de Elomar tornando-o, ao mesmo tempo – autor, personagem e receptor – produto da própria obra.

Em verdade, tal instância parece agir sobre o autor como pasto e refrigério, amenizando – deste modo – a crueza do sertão sensível:

A Casa dos Carneiros, no início, é a fuga da *urbi*, do meio urbano, justamente para me distanciar daquilo que conturba a minha criação: a modernidade, o avanço técnico-científico que é sempre contraponteante à minha obra. Eu costumo dizer que saltei numa estação errada. Quando eu puxei a corda, o maquinista do trem falou: “– Ê, rapaz, puxou tarde!” Era outra estação, é lá atrás, ou puxou antes, estava dormindo e saltei na estação errada! Eu não devia ter soltado nessa estação da terra. Mas Deus falou: “– Salta aqui!” Tem cúmplices meus que acham que eu saltei na estação exata. Então eu tento achar que foi, não sei! Se eu tivesse saltado um pouco antes, acho que seria melhor ou, talvez depois, quando o mundo vai estar muito mais conturbado. (Id. Ib, 2007)

Assim, sonha o universo paralelo como outro registro de sertão que transcende e repara o sertão físico que habita. Lá, estando Aqui, comunga da possibilidade de viver a realidade intensa de descrever do que compreende por civilização contemporânea. Entretanto, no inverso, faz-se – apesar de discordância irrestrita – criador de obra estreitamente afinada aos liames da modernidade, pela execução prática de exercícios retóricos que consagram – por maceração sagaz dos códigos verbal e musical – a exatidão estranhada de confluência criativa dos dois universos. Desta maneira, Elomar e obra; e ainda, o convívio com Elomar ou receber-lhe a obra, ajustam-se a, praticamente, mesma instância. Isso sugere ocorrer pois, mais do que se posicionar “neste mundo” ou “naquele outro”, o que confere sentido nuclear ao todo é o intenso **instinto de religiosidade** que potencializa – nesta fértil contradição – o sortilégio de uma crença e uma fé no reencontro do homem, em estado de divindade, consigo mesmo:

Alguém já observou que não existe uma estrofe minha, uma canção, um texto, uma oração em que eu pregue a morte, o suicídio, a desesperança, a descrença. O que é meu discurso? Meu discurso consta de cantar uma realidade que me circunstancia, densa, amarga, às vezes trágica, mas com um sonhar, com uma proposta de sonhar, de esperança. No final, vencer a batalha. Todos os meus textos e canções mostram isso, porque minha

formação, meu fundamento, o pouco de bagagem que eu adquiri em minha vida, eu tenho embasamento maior no texto Sagrado. (Id.Ib., 2007)

Uma vez inferido o percurso do caminhar; parece ser este o ponto que permite volver atenção à reflexão pretendida: a passagem vivencial do trágico ao fantástico no discurso litero-musical de Elomar Figueira Mello.

Professa o autor: “desde criança eu tenho uma atração pelo dramático, pelo trágico, pelo épico. Se dentro desse meu pronunciar tiverem cores líricas, isso é uma consequência” (Id.Ib., 2007). É nesse sentido que o universo elomariano parece solidificar-se: na manifestação da ocorrência poética professada por intervenções que repercutem estágios trágicos do homem. A isso associa o desenrolar de um espírito épico que compõe o cenário onde a poesia – tida para o autor como a “essência do belo” – reside: “eu vejo o épico com uma certa tragicidade; são os feitos grandiosos do homem” (Id.Ib., 2007). Para Elomar, trágico “são os desencontros na vida, os desacertos, os feitos que não deram certo, as grandes frustrações do homem, da humanidade, sempre redundando em morte” (Id.Ib., 2007). Assim, tal pensamento encontra sentido no fato mesmo de que o trágico é um fenômeno conflituoso – latente na condição humana – estabelecido por sucessão continuada de acontecimentos, em que se evidencia uma rede tensiva entre a consciência grave do limite humano e a tentativa desesperada de redimi-lo. No tocante ao pensamento grego, a sucessão de eventos que o compõe, expressa um roteiro invariável e atende ao princípio da desmedida, ou seja, fuga dos limites impostos pela boa convivência em sociedade (“hybris”); seguida pelo erro trágico (“harmatia”) e finalizado pela queda, por um lado, irreparável: a “morte” e por outro: uma perda que propicia, pelo avesso, possibilidade de recomeço, liberdade e salvação. Assim sendo, acaba por repercutir, concomitante, valor de existência real. Por isso, permite o pensamento de que o trágico não se limita como manifestação somente ao conhecimento artístico, uma vez que persiste na própria existência.

Nota-se que, segundo Gumbrecht (2001, 124), “não há ação trágica sem a presença ameaçadora da morte”. Talvez, resida aí justificativa para o discurso de Elomar há pouco referido – “Alguém já observou que não existe uma estrofe minha, uma canção, um texto, uma oração em que eu pregue a morte (...). Meu discurso consta de cantar uma realidade (...), mas com um sonhar, com uma proposta de sonhar, de esperança” – apesar da constância em que a presença da morte se materializa nos desdobramentos tensivos e climáticos dos discursos litero-musicais do artista. O cotejamento, em verdade, sugere evidenciar, no mínimo, instância contraditória entre o discurso confessional do autor, em destaque, e a representação estética – “havéra de vive pur esse mundo e morrê inda em flô”; “a véa da foice”; “o trincá dos ferro” (*Auto da Catingueira*) – instaurada. No entanto, culmina por se afinar ao procedimento criativo que alimenta o universo vivêncio-estético de Elomar. No discurso elomariano, a “presença ameaçadora da morte” não implica, necessariamente, em morte ou em não-morte, vindo ao encontro do aspecto retratado quanto às consequencialidades da queda. E mais, a constância trágica da morte, embora presente, é amenizada pela ação de condicionante que atua como elemento apaziguador, conferindo remissão aos sucessos empreendidos na confluência dos mundos sensível e intangível: o destacado instinto de religiosidade que impera tanto no indivíduo, quanto nas vozes poéticas por ele instauradas:

Eu aprendi a fazer versos com Davi, Salomão. Aprendi que em tudo o que se diz, em tudo que se escreve (...) deve-se buscar a forma, a grandeza da forma, a eloquência, uma estética maior. (...) Agora, o grande mestre para mim foi Cristo. Aquela linguagem parabólica, as metáforas e a precisão de pensamento. Ele está acima de um Dante, de um Sócrates, de um Anaxágoras, quer dizer, é perfeito, é uma espada. A palavra do Mestre é uma espada que penetra e corta (Id.Ib., 2007).

Desse modo, o caráter **trágico** provem do sertão-de-fora, que comunga os desdobramentos do mundo sensível, qual sejam: o sertão clássico e o contemporâneo; dali remetido ao “outro” lado por intermédio de portais – “bolhas” – idealizados no encontro de uma geografia física e, ao mesmo tempo, lúdica; a exemplo da lagoa das Águas Perdidas, no sertão do Rio do Gavião. Assim, se adentra ao mundo intangível/idealizado/ao sertão-de-dentro, melhor denominado por sertão profundo, que em verdade, se constitui no mesmo sertão, apenas provido de total capacidade de remissividade e benignidade sacralizadas pela imposição determinante do instinto de religiosidade que invade o espírito criador de Elomar Figueira Mello. É dentro dele que se processa jogo de substituição de valores. Antes: passageiros, impermanentes. Depois: revitalizados, permanentes, ousadamente perfeitos. Por isso mesmo, o não-lugar onde se translada da vivência do trágico para a superação deste – aqui denominado de **fantástico** – culminando em caracterizar topicamente o sertão que transcende o sertão, que se refaz: profundo e vital. Nele, as paixões cedem lugar à solidariedade plena e uma afinidade – a tudo e todos – irmana-se ao cumprimento dos ideais divinos da criação: o homem redivivo; a ordem harmônica da fraternidade perene. O homem pertinho de Deus:

no sertão de Sertano – esse personagem, esse anti-herói que criei, vaqueiro culto –, o portal é uma pedra chamada Itaúna. É uma pedra preta, é por ela que se penetra no sertão de Sertano, é por ela que se sai. Ao sair, cai-se dentro do espaço físico, com governo, com poder de polícia, com tudo... Entrou no sertão profundo de Sertano, onde esses personagens meus transitam, ali não tem lei. Quando Sertano encontra com o Senhor dos Cavalos, na primeira vez, ele contando ao Senhor dos Cavalos sobre os irmãos, que eram mercenários, valentes e lutavam com arma branca, o Senhor dos Cavalos pergunta: “– E cum é qui seus irirmão acerta cum a lei?” Sertano responde: “– Em nosso mundo, em nossa terra, a nossa lei são os Dez Mandamentos do Senhor. E o nosso juiz supremo é o Senhor dos Exércitos.” Ou seja, não tem ninguém que manda, somos nós. Vivemos sob a lei de Deus. Não chega a ser uma anarquia plena, um mundo anárquico pleno, mas um mundo teocrático. Eles vivem sob uma espécie de teocracia ideal, imaginária, é o reino do sertão profundo. (...) Sertano não tem empregados, mas na sua fazenda tem centenas de pessoas que ali convivem. Ele é muito rico, tem muito gado, muito bode, muito cavalo, mas todos que estão ali trabalham cada um para si, tem uma convivência social, ideal, sem ninguém explorar ninguém, todos trabalhando. Também, sem nenhum princípio comunista, deixo bem claro, patenteado e pré-claro, sem nenhum princípio fundamentado nas loucuras, nos sonhos, nas utopias marxistas! É no sertão profundo que está as canções **Naninha, Gabriela**, porque, dentro desse sertão nosso aqui, é impossível que elas existissem (Id.Ib., 2007)

3. Da tradição à modernidade: missão e remissão de Dassanta.

A somatória dos fatores aqui apresentados, ainda que de modo ligeiro, vem ao encontro do procedimento criativo de Elomar Figueira Mello ao engendrar o discurso d’*Auto da catingueira* (1984), escrito entre 1965 e 1970. Dele, nos interessa – em recorte – privilegiar o 1º. canto: “DA CATINGUEIRA”, onde a figura de um narrador anuncia e destila o percurso de Dassanta, personagem central do referido Auto. Desse modo, o registro explícito da voz enunciativa culmina por imprimir caráter épico ao discurso, constituído pela sucessão de fatos conflituosos que corporificam o trânsito do trágico ao fantástico.

O funcionamento do narrador – pela estratégia retórica de manipulação e aplicação da linguagem – é, ao que parece, a força propulsora que confere aspecto singular ao Auto, considerado como uma das modalidades dramáticas da **tradição**. Nesse sentido, promove ruptura com o esperado e, ao fazê-lo, lança luz sobre o próprio procedimento, moldando-se aos princípios da **modernidade**. Explico. Por Auto, tradicionalmente, denomina-se variações de discurso dramático de origem medieva que se caracteriza por linearidade e simplicidade construtiva e pela utilização coloquial e ingênua da linguagem, geralmente com intuito moralizante ou mesmo jocoso. Assim, abastecido de temática religiosa ou profana, propiciava aplicação de ordem pedagógica. Entretanto, sob a pena de Elomar – embora se possa abstrair aspectos de natureza originária, como determinações de cunho moralizante e delineamentos arquetípicos – a forma dramática adquire contundência discursiva e melódica opostas às particularidades primevas, evidenciando assim cores de modernidade. Vejamos.

Primeiro: a especificidade que o narrador elomariano confere ao trabalho com a linguagem perpassa por inusitado exercício de cultivo, revisitação e atualização diacrônica do caráter coloquial de uma linhagem dialetal enraizada na tradição. Isto se dá, uma vez que articula um nível de linguagem que não deixando de ser coloquial – para quem a produz e, de fato, dela se vale como meio de comunicação cotidiana: o sertanezo – se constitui para o receptor não circunscrito a este topos de realidade – o sujeito a quem Elomar se dirige – como franca zona de embate, por exigir um esforço de decodificação de sentidos que não se disponibiliza à direta concretização, apesar do cultivo e do domínio diferenciado dos liames da língua padrão. A razão de tal estranhamento recai sobre o fato de que, em verdade, a linguagem tramada pelo narrador elomariano culmina por instituir a sorte de uma outra língua, adversa do português erudito. O jogo que se estabelece – a partir do discurso de Elomar – neste fluxo e refluxo de exercícios lingüísticos, acaba por conferir ascendência de uma aplicação de linguagem tida, culturalmente, como rudimentar sobre a consciência erudita, pois lhe expõe a necessidade de tradução. Portanto, mais do que se valer de um dialeto, o discurso de Elomar Figueira Mello tonifica e garante poder de voz, visibilidade, validade e respeitabilidade ao sujeito-universo usuário deste tipo de expressão: o sertanezo. Gadamer (2005, 497) refere o fato de que “a linguagem é o meio em que se realizam o acordo dos interlocutores e o entendimento sobre a coisa em questão”. Pois bem, num primeiro momento, “a coisa em questão” é o próprio universo sertanês, marginalizado e/ou desprestigiado pelo saber erudito. Assim, o receptor carece – pelo experimento “quase-passivo”, pois não é possível desvestir-se das próprias convicções, diante da tradução – reconhecer e validar o conhecimento alheio. Deste modo, no exercício prático de recepção do discurso elomariano se colhe as imposições do que Gadamer denomina de “fusão de horizontes” (2005, 503); realidade que dinamiza o referido processo de ascensão.

Segundo: quanto ao que compete à organização do discurso, nada apresenta de simplificado e/ou linear. Observa-se que a estratégia genérica de construção do Auto exercita o recurso retórico da repetição. Isto é, opta por inicialmente dar voz a um narrador que nos três primeiros movimentos – “Bespa” [véspera, introdução à cantoria]; 1º. Canto: “Da Catingueira”; 2º. canto: “Dos Labutos” – emoldura e, sinteticamente, dá ciência ao receptor de todo desdobramento dos sucessos: de início ao fim, só retornando na última estrofe do Auto para encerrar e confirmar o já anunciado:

Minha vó contô
Cuan meu avô morreu
Dindinha contô
Cuan vovô morreu
Qui foi triste aquela fonção
Lá na cabicêra
Qui Dassanta a burrega marrã
Foi encontrada num canto du terrêro
Junt cuns violêro
Mortos naquela manhã.
(5º. canto: “Das viola da morte”)

No entremeio – 3º. canto: “Das Visage e das Latumia” [Tirana da Pastora]; 4º. Canto: “Do Pidido”; 5º. canto: “Das Violas da Morte” [Clariô; Desafio] – passa a palavra a cada um dos demais personagens diretamente envolvidos para que eles, de viva voz, materializem o discurso revelado antecipadamente pelo narrador.

O fator inusitado é o de que tal opção de organização discursiva, antecipando o destino da protagonista – Dassanta – e dos demais personagens, a atitude da narração, em primeiro momento, sugere minar todo poder dramático da história. No entanto, o efeito é justamente o contrário. Isto ocorre pois o narrador executa um intrincado jogo de referencializações e desreferencializações temporais e espaciais que ratifica um projeto de composição contundentemente elaborado. Vejamos como a consciência sîgnica do narrador – em se valer de recursos retóricos de construção – explicita a mudança de efeito citada.

O fato de a voz do narrador emoldurar a narrativa – iniciando e fechando a história – determina uma disposição de utilização da voz em tempo posterior aos sucessos narrados. Em virtude desta opção discursiva, faz dela uma condição de voz não personificada na narrativa, isto é, o narrador não assume função de personagem na história que narra. Entretanto, observa-se o fato desta história narrada se encontrar dentro de outra, quer dizer, a história onde atua Dassanta, ocorre num nível metadieético em relação à história que a envolve. Nela, o narrador atua também como personagem, pois informa que a personagem Dindinha lhe contara sobre a história de Dassanta. Por intermédio de tal expediente, no aqui/agora do discurso, ele-narrador – somente voz – em tempo posterior, a atualiza. Tal disposição discursiva sugere a idéia de fusão e comunhão de vozes, pois, se por um lado se concretiza apenas como voz exteriora aos fatos narrados, concomitantemente, por outro, faz-se personagem na medida em que, sem abrir mão da posição de sujeito da enunciação, assume também a de personagem capaz de interagir no nível da personagem Dindinha que funciona, neste nível de discurso, como metonímia da memória coletiva responsável por vivificar o mito:

Dindinha **contô pra mim**

Viveu Dassanta a Fulo

Filha de um tal cantadô

Anjos Alvo Sinhorin

Anjos Alvo Sinhorin

(“Bespa”, grifo meu)

assumindo assim uma condição de voz pessoalizada ao discurso que enuncia. A confluência de estratificações da voz narrativa culmina por desestabilizar qualquer ordem linear de construção discursiva pois, além do recurso acima destrinchado, ainda se vale de procedimento anacrônico em relação à ordem esperada para a execução tradicional do Auto, antecipando, desde o princípio, o destino trágico de Dassanta. Este procedimento, sugere desconstruir a idéia tradicional de temporalidade e instaurar a de atemporalidade, elemento que servirá como componente vital para os desdobramentos em investigação.

A confirmação do pensamento até aqui exposto, parece enquadrar-se ao fato de que do lugar de onde narra, a voz intercambia dois níveis discursivos: o narrar de fora da história figura-se *como se* narrasse de dentro dela, promovendo uma espécie de amalgamento espacial no discurso: o particular – tomar conhecimento do sucesso por meio da personagem Dindinha, no nível discursivo onde ela se encontra – e o coletivo, por saber do fato já coligido em mito, para só daí – desde o início da narração – posicionar-se em nível exterior à história:

Conta as pessoa mais velha

Que Dassanta era bunita que mitia medo

(...)

já pois dela **nas fêra os cantadô dizia**

qui a dô e as aligria na sombra dela andava

(...)

Conta os antigo quella depois da morte virô

passo das asa marela jaçanã pomba-fulô

(1º. canto: “Da catingueira”, grifos meus)

Nesse sentido, espelha mesma atitude que professa com a instância temporal. Ou seja, a distorção espacial culmina por estabelecer um lugar que, em verdade, se constitui por um não-lugar. Ou ainda, topos independente de instância espacial determinada.

O modo operado – esforço em referencializar e desreferencializar elementos narrativos – possibilita o encontro da atemporalização com o efeito espacial constituído pelo não-lugar. Tal empreendimento imprime ao sucesso localizado caráter de universalidade por desprezar o particular e se voltar ao substrato arquetípico da humanidade. O processo estratégico de antecipação dos fatos propicia ao receptor, por experiência catártica amalgamada à força do mito, revisitar-se enquanto ser humano e não permitir que a estratégia assumida pelo narrador em revelar de antemão os desdobramentos trágicos prejudiquem e/ou enfraqueçam o teor dramático – e de certo modo moralizante – expresso no Auto. Assim, os recursos discursivos validados pelo enunciador d’*Auto da catingueira* mantêm certos pressupostos da constituição do Auto tradicional, ao passo que o redimensiona. Fato similar processa junto ao discurso da tragédia, uma vez que, o atualiza privilegiando a repetição de instâncias trágicas que determinam a sina da personagem:

Ela nasceu na Lage do Gavião
 nua quadra iscura de janêro
 nua noite de chuva e de truvão
 e no mei do mais grande aguacêro
 (...)

a minina tava toda moiada
 levaro intonce pra batizá
 Dassanta recebeu o Sacramento
 mas nunca teve a era assentada.
 (...)

Mais o pió qui era qui sua bunitiza
 viro ua besta fera naquelas redondêza
 in todas brincadêra adonde ela chegava
 as mulé dançadêra assombrada ficava
 (...)

e adonde ela tivesse a véa da foice istava
 in todas brincadêra adonde ela ia
 in antes dela chegava na frente as aligria
 dispois só se uvia era o trincá dos ferro
 as mãe soltano uns berro chorano maldizia
 e triste no ôtro dia era só chôro e intêro
 (...)

Dassanta era bunita que inté fazia horrô
 No sertão pru via dela muito sangue derramô.

(1º. canto: “Da catingueira”)

Deste exercício, abre picada para a transcendência da representação factual para a instância de outra ordem: a do intangível.

Assim, viabiliza o salto para o que denominamos de fantástico. Em âmbito geral: a transcendência do sertão físico para o sertão profundo. Isso se possibilita em virtude do poder imperativo de atuação do instinto de religiosidade que impregna tanto o indivíduo Elomar Figueira Mello quanto as figuras ficcionais por ele instauradas:

Sinhores, dono da casa
 o Cantadô pede licença
 prá puxá a viola rasa
 aqui na vossa presença
 prá coisa qui eu fô cantano
 assunta imploro atenção
iantes porém eu peço
a Nosso Sinhô a benção
 iantes porém eu peço
A Nosso Sinhô a benção
 pois sem **Ele** a idea é pensa pru cantá
 e pru tocá é mensa a mão
 prá todos qui istão me ovino
 istendo a invocação
Sinhô me seja valido
 inquanto eu tivé cantano
 pra qui no tempo currido

cumprido tenha a missão
cumprido tenha a missão...
("Bespa", grifos meus)
(...)

foi **Deus qui um dia assim determinô**
apois nesse chão onde o cristão num xinga
(...)

As relegião qui eu canto as mendinga
canta qui Jesus nela passô
cuano o rei das treva e da mandiga
pirsiguia o Prinspe Salvadô...
pagano os rasto **Dêle** na catinga
ia as pombinha fogo-pagô
ia nessa terra qui é véa e qui é minina
adonde as lubrina lá nunca chegô
(1º. canto: "Da catingueira", grifos meus)

Por fim, constitui-se em projeto processual que concretiza abertura de campo para encerramento textual não calcado na destruição – condução à morte – e sim na superação desta pelo suspiro divino da esperança, da remissão e do renascimento. Ou seja, Dassanta redimi-se da morte ao transformar-se – pelo consciente coletivo – em mito de ressurgimento por assentar, desde o desdobramento trágico dos sucessos, espírito de vôo e liberdade. Como atesta Ernani Maurílio: "seu canto continua suave, e no meio de seus trinados no céu (...) continua sendo vista no Campo dos Sete Estrelas, nos dias de duplo arco-íris e nas noites de lua e estrelas da alta caatinga do Vale do Gavião" (Encarte, 1984), pois tornou-se pássaro de asas amarelas, "jaçanã pomba-fulô":

Dispois da morte virô passo japiassoca assú
Dispois da morte virô passo japiassoca assú
passo japiassoca assú passo japiassoca assú
(1º. canto: "Da catingueira")

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica; Trad. Flávio Paulo Meurer; 7ª. ed. Petrópolis-RJ: Vozes; Bragança Paulista-SP: Ed. Universitária São Francisco, 2005.
GUMBRECHT, Hans U. *Os lugares da Tragédia*. In: ROSENFELD, Kathrin H. (org.). **Filosofia e literatura**: o trágico. Série 3, no.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. pp.9-19.
MELLO, Elomar F. **Auto da catingueira**. Introdução e comentário crítico-elucidativo: Ernani Maurílio. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1984.